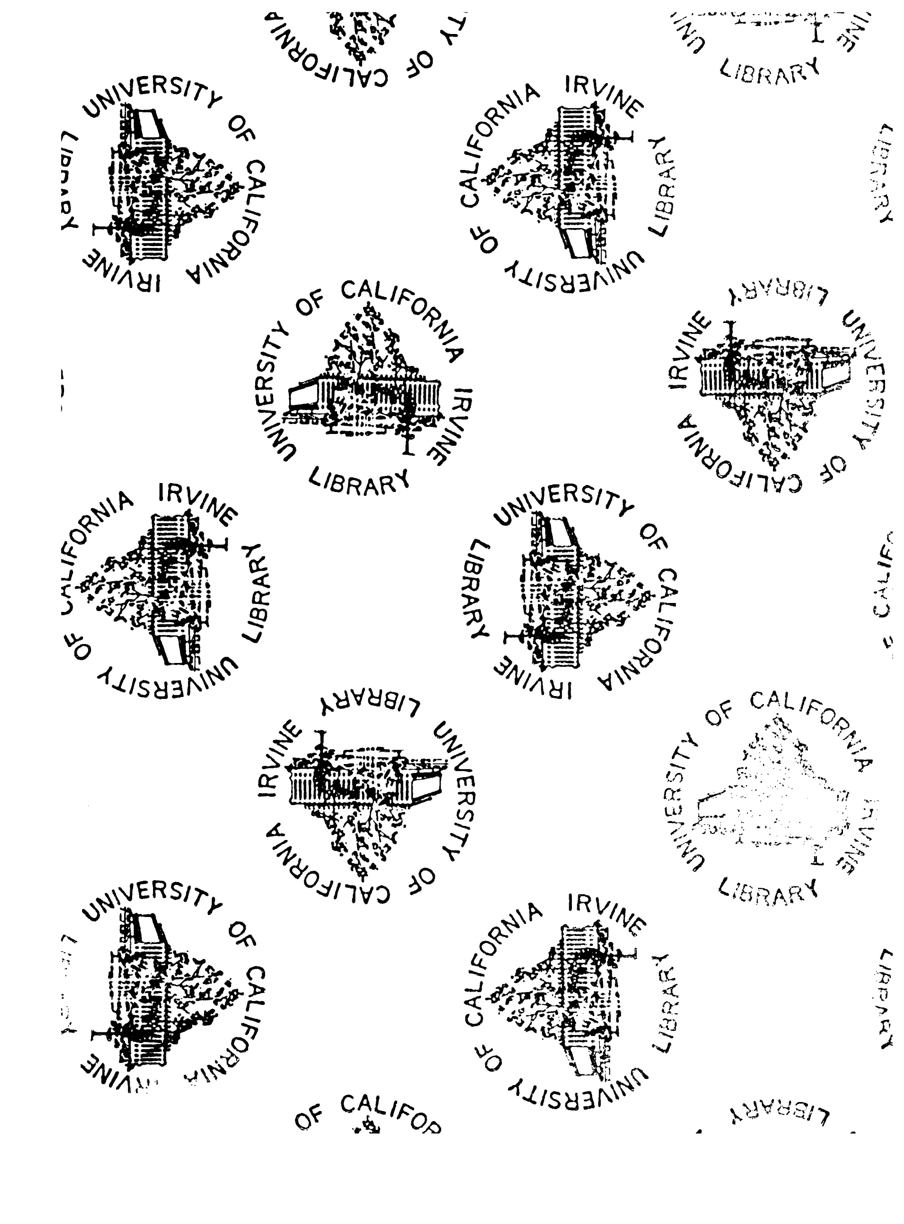
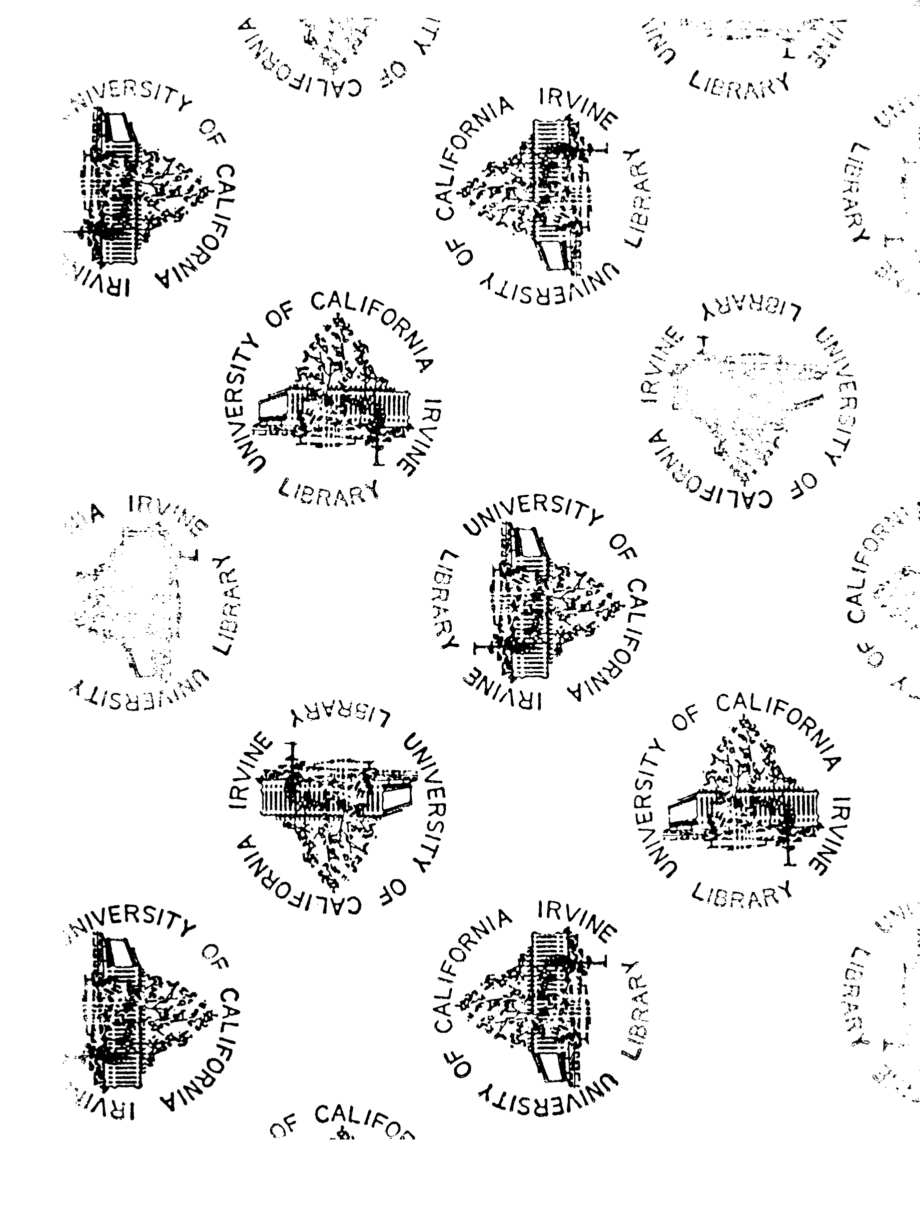
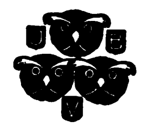

A 000 765 726 5
UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY


UNIVERSITY OF CALIFORNIA IRVINE
LIBRARY


UNIVERSITY OF CALIFORNIA IRVINE
LIBRARY

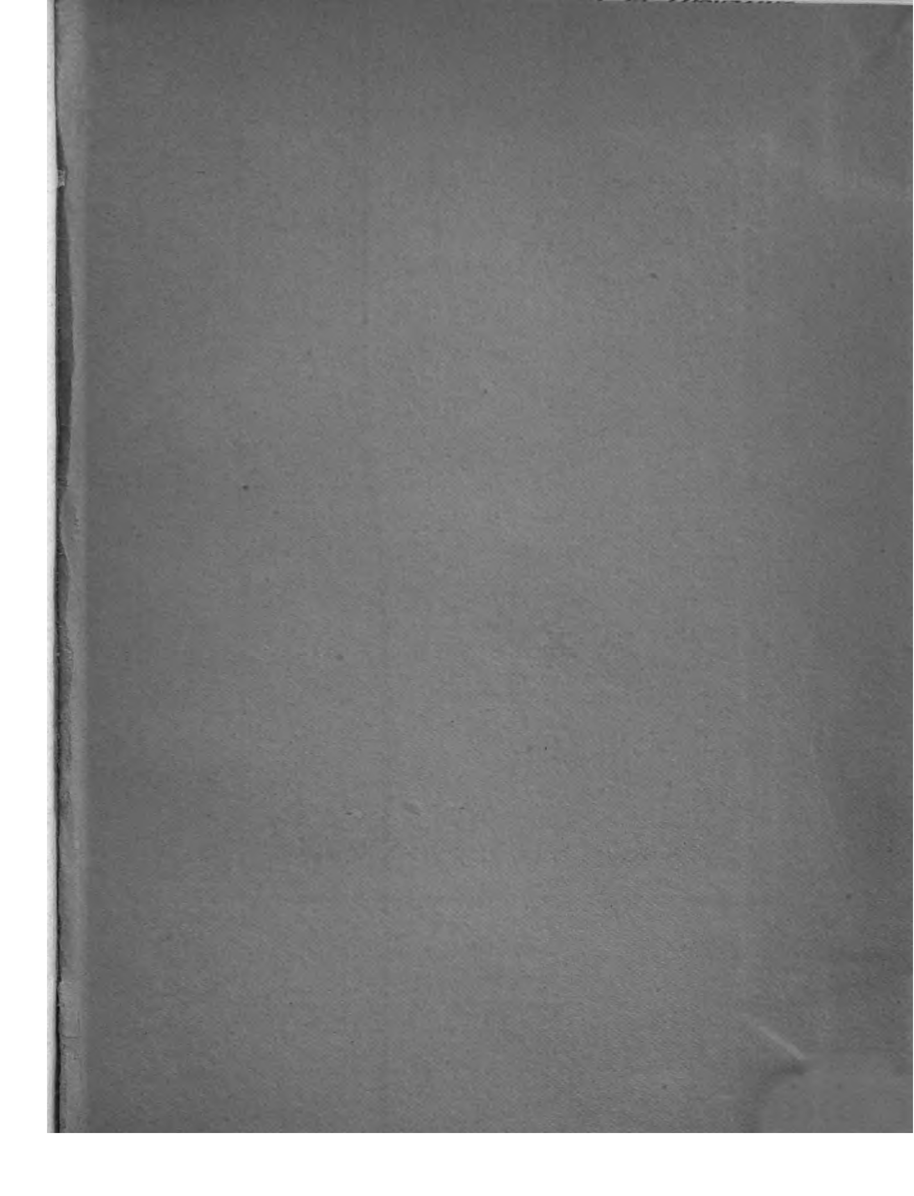






DIE KUNST · SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN · HERAUSGEGEBEN VON · RICHARD MUTHER ·

· DRITTER BAND ·



Photo, Hollyer.

PORTRÄT BURNE-JONES
VON G. F. WATTS.





DIE KUNST

HERAUSGEGEBEN · VON

RICHARD MUTHER

BURNE-JONES

VON

MALCOLM BELL

EINZIG AUTORISIERTE ÜBERSETZUNG
A. D. ENGLISCHEN VON RUDOLF KLEIN

JULIUS BARD BERLIN

Kapitel I.

Geburt und Erziehung.

EDWARD BURNE-JONES wurde am 28. August 1833 in Birmingham in einer, so viel man weiss, nicht sonderlich ausgezeichneten Familie aus Wales, geboren. Sein Grossvater ist das älteste bekannte Glied der Familie und war Lehrer in Hanbury. Nichts Näheres ist uns von ihm überliefert. Sein einziger Sohn Edward Bevin Jones heiratete Edith Alvin. Dieser hatte eine Tochter Ketura und einen Sohn Edward Richard Jones, welcher Elisabeth Coley heiratete und auch zwei Kinder hatte. Eine Tochter Edith und jenen Sohn, der den Namen Burne-Jones in der ganzen Welt bekannt machte.

Er scheint seine Begabung nicht von seinen Vorfahren geerbt zu haben. Seine künstlerischen Neigungen

stellten sich ganz unvermittelt ein und ist dies besonders auffallend, da sie verhältnismässig spät zum Vorschein kamen. In seiner Jugend empfand er nicht die geringste Sympathie für alles das, was ihn später bewegte. 1844, als er gerade elf Jahre alt war, kam er auf die von König Edward im Jahre 1522 gegründete Schule, die nach dessen Namen genannt ist. Hier lag er fleissig den vorschriftsmässigen Studien ob und erlangte eine eingehende Kenntnis der klassischen Litteratur, für die er sich während seines ganzen Lebens eine grosse Liebe bewahrte. Unter seinen Mitschülern befanden sich damals manche, deren Namen später in die Öffentlichkeit drang, so Bischof Lightfoot und Dr. Benson, der verstorbene Erzbischof von Canterbury. Burne-Jones beabsichtigte anfangs selbst Priester zu werden und als ihm 1852 ein Stipendium ermöglichte, in das Exeter-Kollege einzutreten, stand sein Entschluss fest. Am selben Tage trat ins Kolleg ein anderer junger Mann ein, auch von walliser Abkunft, auch für die Kirche bestimmt. Die Beiden schlossen Freundschaft, eine Freundschaft, die bestimmt, einen entscheidenden Einfluss auf die Kunst der letzten dreissig Jahre auszüben, denn der junge Mann war William Morris.

Burne-Jones offenbarte sich nun zum erstenmal, dass es, fern seinem Alltag, eine ihm unbekannte Märchenwelt gab: die Kunst. Als er in einem Gedichtband von William Allingham einen kleinen Holzschnitt ‚Elfen Mere' mit den verschnörkelten Initialen D. G. R.*) unterzeichnet, fand, kamen seine ersten Ahnungen über ihn. Diese Kunst, die sich den Meisten unverständlich erwies, fand in ihm einen Bewunderer. Bald stand er begeistert vor einem bedeutenderen Werke dieses Meisters.

Mr. Combe, damals Direktor der Clarendon-Presse, war ein Verehrer der Prä-Rafaeliten und besass unter anderem ein Bild von Rossetti: ‚Dante feiert den Geburtstag der Beatrice'. Burne-Jones machte sein Anblick trunken. Der unbekannte Mann, Rossetti, mit dem süssklingenden, fremden Namen, der solche Visionen empfand und durch seine Werke vermittelte, wurde sein Abgott. Selbst solche Werke zu schaffen, würde, so glaubte er, unmöglich sein, aber mit Mühe das Echo dessen, das sie in ihm weckten, nachbilden, schien ihm ein würdiges Lebensziel. Und langsam, während er mit stiller Energie seinen akademischen Studien ob-

---

* D. G. R. = Dante Gabriel Rossetti.

lag, reifte der Plan in ihm und die Erkenntnis, dass sie nicht für die Kirche, sondern für die Kunst bestimmt seien. Lange hielt Burne-Jones seinen Entschluss geheim. Dann wuchs seine Sehnsucht zu stark, und Ende 1855 war es, als er sich nach London begab. Er entdeckte in dem Arbeiter-Kolleg in der Great Titchfield-Strasse eine Abend-Zeichenklasse, in der Rossetti einige Abende in der Woche umsonst zu unterrichten pflegte. Dahin nahm er an einem Winterabend seinen Weg. Eine zeitlang sass er in dem gaserhellten Raume, in der neuen und ungewohnten Gesellschaft, bei jedem neuen Ankömmling, der in die Thür trat sich fragend: „Kann er es sein?“ und hoffend, da alle von seinem Ideal weit entfernt waren, dass er es nicht sei. Nach einer Weile trat ein Fremder, dem seine Einsamkeit und sein besonderes Wesen auffiel, auf ihn zu und fragte nach dem Grund seines Besuches. Mr. Lushington, so hiess der Fremde, sagte ihm, dass Rossetti bestimmt käme und versprach ihm, ihn zu ihm zu führen. Nach einer Weile öffnete sich die aufmerksam beobachtete Thür noch einmal und ein Mann trat ein mit sanftem vornehmem Gesicht, grossen weichen Augen, hoher Augenbraue und sinnlichem, von braunem Bart beschatteten

Mund, Eigenschaften, die dem Künstler das Aussehen Shakespeares auf dem Porträt des Watts gaben, und Burne-Jones wusste, dass er es sei, er, der Held seiner Träume. Während des ganzen Abends liess sein Auge nicht von ihm ab, vielleicht hin und wieder eingeschüchtert und überwältigt durch den Gedanken, ihm vorgestellt zu werden. Sein neuer Freund, Mr. Lushington, der den Grund seiner Befangenheit bemerkte, lud ihn zum folgenden Abend, für den Rossetti sein Erscheinen zugesagt hatte in seine Wohnung. Klopfenden Herzens ging er, und als er ihm die Hand schüttelte und mit ihm sprach, war er der stolzeste, glücklichste Jüngling. Und als Rossetti ihn dann fragte, was er jeden fragte, nämlich ob er auch Maler sei, gab er zu, dass er es nicht sei, aber sehnlichst werden möchte. Und da er auf des Meisters Frage gestand, auch einige Zeichnungen angefertigt zu haben, versprach er errötend, sie ihm vorlegen zu wollen. Er empfand dies alles mit Recht als eine hohe Vergünstigung und war nun entschlossen, seinem Hang zu folgen, sich der Malerei zu widmen. Dann zögerte er wieder: „Ich wage nicht, was ich so sehnlichst möchte."

Zuletzt erleichterte er seine Zweifel in einer Mitteilung an Rossetti. Dieser erkundigte sich nach den noch

zu absolvierenden Studien und riet ihm dann sie ganz zu lassen und sich der Malerei zu widmen. Es war dies ein gefährlicher Rat, der aber zugleich bewiess, ein wie festes Vertrauen er in die Begabung und den Charakter seines neuen Schülers setzte. Gewiss war es in keinem Falle Leichtsinn und Unbedachtsamkeit oder autoritative Eitelkeit, wenn er den jungen Mann auf solche Weise von seinem eingeschlagenen Weg ablenkte. Als Burne-Jones sich dann mit geringen Mitteln und um so grösserer Energie seinem neuen Beruf hingab, geizte Rossetti nicht mit Rat und Ermutigungen, so lange seine angegriffene Gesundheit es eben zuliess. Seine Erziehungsmethode war natürlich eine durchaus individuelle, die mit jeder Tradition brach. Den Anfänger gleich nach der Antike arbeiten zu lassen, hielt er für das reine Gift, indem dem Schüler ein fremdes Ideal aufgepfropft werde, statt dass er sein eigenes suche, ihm eine fremde Handschrift aufgenötigt würde, anstatt die eigene zu entwickeln, er ermüde oder in leere Schablone verfalle. Der Schüler solle versuchen, sich selbst auszudrücken, wenn auch in schüchternen Versuchen, seine eigenen Mittel verwenden und sehen, sich über alle Hindernisse hinwegzusetzen. Denn so machten es die alten Meister.

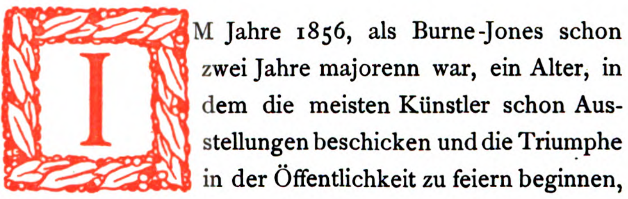
Von Burne-Jones wurde dieses System mit heisser Begeisterung aufgenommen. Mit einem Gefühl zehrender Hoffnungslosigkeit sass er Tag für Tag im Atelier des Meisters und folgte dem Entstehen eines der für ihn unvergleichlichen Werke. Als es beendet war, gab ihm Rossetti Pinsel und Palette und forderte ihn auf, den Kopf des kleinen Knaben zu malen, der zur Zeit bei ihm Modell sass. Burne-Jones schien es unmöglich, doch waren die Worte des Meisters für ihn Gesetz. Das Zerrbild, so schien dem Anfänger sein Versuch, wies Einzelheiten auf, die Rossetti veranlassten, ihm Mut zuzusprechen. Weiter ging das Eingreifen seiner Erziehungsmethode nicht. So entwickelte der Schüler sich in täglicher Übung, angestachelt durch weitgehendsten Ehrgeiz unter dem wachenden Auge Rossettis. Zwei Jahre weilte er fast ununterbrochen in seiner Gesellschaft, und die nächsten fünf sah er ihn häufig. Seine erste ungestüme Verehrung, die ihm Zurückhaltung auferlegte, schwand mit der Zeit vor den individuellen Sonderheiten des älteren Mannes. Doch war es erst die allmähliche geistige Umnachtung, die Rossettis letzte Jahre verdunkelte, ihn nicht für seine Worte und Handlungen verantwortlich machte und das Zusammensein

mit ihn unerträglich, die den trauernden Burne-Jones bewog, sich von seinem Meister zurückzuziehen.

Rossettis Güte hatte sich bis dahin nicht nur auf Rat und Lob beschränkt. Er verschaffte ihm einen Auftrag für den Besitzer der „Illustrated London News“, eine Zeichnung in Schwarz und Weiss nach der „Burd Helen“ des Prä-Rafaeliten Windus; doch wurde aus dem Auftrag nichts, da man seine Fähigkeiten anzweifelte. Er vermittelte ihm ferner die erste Ausführung gebrannter Glasfenster für Messrs. Powell. Führte ihn bei Mr. Ruskin, Mr. Arthur Hughes und anderen ein, tröstete ihn, wenn er bekümmert war und gab ihm manchen Beweis seiner Zufriedenheit.

Kapitel II.

Seine Tafelbilder.



IM Jahre 1856, als Burne-Jones schon zwei Jahre majorenn war, ein Alter, in dem die meisten Künstler schon Ausstellungen beschicken und die Triumphe in der Öffentlichkeit zu feiern beginnen, begann er zu zeichnen mit verdoppeltem Eifer, so dass er



Photo F. Hollyer. *Privatbesitz.*

THE PRIORESS'S TALE.

einst im Hinblick hierauf sagte: „Mit 25 Jahren war ich fünfzehn.“ Infolge seines eingebildeten Unvermögens, wie seiner schwachen Gesundheit, sind die meisten seiner früheren Arbeiten, Feder- oder Tusch-Zeichnungen mit grosser Sorgfalt ausgeführt und zeigen trotz unvermeidlicher Mängel eine überschwängliche Schönheitsliebe und das seltene Fühlen, das von Anbeginn seine Werke kennzeichnet. Sein erstes Werk ‚The Waxen image‘ weist schon in vollem Masse jene Erfindungsgabe auf, die späterhin eine der Wesenszüge seiner Schöpfungen wurde. Dasselbe Jahr (1856) brachte seinen ersten Versuch in der Ölmalerei, eine Stadtscenerie als Hintergrund zu einem Bilde ‚Nibelungen Lied‘. Ein Stoff, dessen Wahl vielleicht unter dem Einflusse des William Morris entstanden war, der um jene Zeit seine Wohnung Red Lion Square 17 mit ihm teilte. Im Jahre 1857 entstand die erste grosse Anzahl Kartons für Glasmalereien. Im Frühling des Jahres 1858 begann Burne-Jones, der dem Geiste Chaucer so verwandt ist, die ersten Illustrationen zu dessen Werken, für einen Schrank, der lange angefangen in William Morris’ Wohnzimmer stand und jetzt im Ashmolean Museum zu Oxford steht. Dann ging er nach Oxford, um an- einem grossen deko-

rativen Entwurf zu arbeiten, der sein Entstehen Mr. Woodward verdankt. Die Oxforder Union hatte im Jahr vorher jenen Architekten mit der Aufführung eines Baues beauftragt. Dieser schlug Rossetti vor, ein Bild in Tempera zu malen für eine Wand, die rund um das Bibliothek- und Lesezimmer lief. Rossetti nahm den Vorschlag an und spann in seinem regen Geist den Plan rasch weiter aus. Nicht ein Bild, eine Serie sollte entstehen und nicht er allein, alle jungen Leute, die unter seinem Einfluss standen, sollten mitarbeiten. Sie sollten zusammen nach Oxford gehen, zusammen leben und arbeiten und in der kurzen Frist von 14 Tagen die öde Wandfläche in eine Welt der Schönheit wandeln.

Burne-Jones wurde trotz seiner wiederholten Erklärungen, wegen seiner Unerfahrenheit an der Arbeit nicht teilnehmen zu können, hierzu überredet. So wählte er als Gegenstand seines Beitrages die Legende von ‚Merlin and Nimue', die ihn schon oft angezogen hatte.

Die anfangs auf 14 Tage festgesetzte Arbeit dehnte sich über den ganzen Herbst und Winter aus. Gross waren die Schwierigkeiten und wurden nicht gehoben durch Rossettis seltenes Geschick in Tempera zu malen

und alfresco auf die frisch präparierte Wand. Infolge der Unkenntnis dieses Verfahrens ist leider in den letzten 30 Jahren manches von dem grossen Werk zu Grunde gegangen.

Während Burne-Jones noch in Oxford beschäftigt war, benutzte er die Zwischenzeit, die ihm die grössere Arbeit liess, zu einigen Aquarellen von der ‚Verkündigung' und während seines Aufenthaltes im Little Holland House entwarf er Federzeichnungen auf Pergament zu ‚Kings Daugthers', ‚Alice la Belle Pelerine' aus ‚Mort d'Arthur', ‚Going to the Battle' und ‚Sir Galahad'.

Im September ging er das erste Mal nach Italien, um die Werke der Alten zu studieren, vor allem in Pisa, Florenz und Siena. Dann liess er sich nochmals in London nieder. — Hier entwarf er im nächsten Jahre, 1860, die Kartons zu einem Fenster, 16 Begebnisse aus dem Leben des St. Frideswide, die er 1862 beendete und die von da ab sein Atelier schmückten. Eine Federzeichnung ‚Ezekiel and the Boiling Pot', wurde von Dalziel für die illustrierte Bibel in Holz geschnitten. Am 9. Juni ereignete sich der für sein bis dahin ereignisloses, nur der Kunst gewidmetes Leben wichtige Vorfall, indem er sich in der Manchester Kathedrale mit Miss Georgiana

Macdonald verheiratete. Während dieses Sommers entstand eine Reihe von Aquarellen: ‚Belle et Blonde et Colorée‘, ‚Sidonia von Bork‘, und ‚Clara von Bork‘.

Im Herbst dieses Jahres malte er, anlässlich eines Besuches im Red House, das William Morris sich gerade in Bexley Heath hatte bauen lassen, drei Tempera-Bilder auf die Wand eines oberen Zimmers. Den Rest dieses Jahres und die beiden folgenden war er ausserordentlich produktiv, doch ist es nicht gut möglich, die einzelnen Werke nach ihrer Entstehungszeit genau auseinander zu halten. Unter den früheren war ein Ölbild, das später als Holzschnitt reproduziert unter dem Titel Summer Snow‘, in „Good Words“ im Mai 1863 erschien. Im Anfang des Jahres 1861 begann er ein Triptychon im Auftrage des Mr. Bodley für die St. Pauls-Kirche in Brighton. Doch als es an Ort und Stelle hing, entdeckte der Künstler, dass er die Grössenverhältnisse der Figuren nicht zur Distanz des Beschauers berechnet hatte. Wie immer, gewillt, eine Lehre aus seinen erkannten Fehlern zu ziehen, nahm er das Bild sofort zurück und begann ein neues, in dessen Mittelpunkt er gleichfalls als Vorwurf die Annunciation verwendete, doch die Figuren grösser, schärfer, breiter in der Be-

handlung und auf einfachem Goldgrund. Diese Änderungen hatten den gewünschten Erfolg und das so entstandene Bild hängt heute in der Kirche.

Eine Darstellung aus Chaucer ‚Cupids Forge' wurde 1861 fertig. Dann begann er sein ‚Laus Veneris'. ‚The Enchantments of Nimue', ein Aquarell, ward 1893 von der Leitung des Victoria- und Albert-Museums für die öffentlichen Sammlungen angekauft.

Im Mai 1862 ging Burne-Jones ein zweites Mal nach Italien, wo er drei Monate in Begleitung Ruskins blieb und viele kleine Kopien nach alten Meistern in Venedig für ihn anfertigte. — Dann malte er ‚Tristram and Yseult' und ‚The Madness of Tristram', zwei Aquarelle. Das Aquarell ‚Fatima' und eine kleine Variation desselben entstanden auch in diesem Jahre. In all diesen Werken war nach und nach der Einfluss Rossettis der eigenen Individualität gewichen, doch lebte er noch einmal auf in dem Aquarell-Bilde eines kleinen Mädchens, das einen Apfel mit einem Papierstreifen hält, auf dem die Worte stehen: „wenn die Hoffnung nicht wäre, würde das Herz brechen". 1863 schwand der Einfluss Rossettis ganz aus des Künstlers Werken. ‚The Merciful Knight' und ‚The Wine of Circe', die in diesem Jahre begonnen

wurden, zeigen gar keine seiner Spuren mehr. Andere Werke dieser Zeit sind ‚The Annunciation‘ und ‚The Nativity‘, die für Dalziels illustrierte Bibel beabsichtigt waren, die dieser dann aber doch nicht für sie verwendete, wenn er sie auch erwarb; eine sehr reizvolle ‚Cinderella‘, ein ‚St. Valentines Day‘ und das erste Blatt des ‚Green Summer‘. Im Laufe desselben Sommers wurde er zum Mitglied der kgl. Aquarellisten-Gesellschaft ernannt. Die Vollendung einiger dieser Werke reichte höchst wahrscheinlich bis in das Jahr 1864, denn sonst müsste dieses unerklärlicher Weise ein ziemlich unproduktives gewesen sein.

1865 zog der Künstler nach dem Kensington Square. Der niemals vollendete Entwurf zu einer grossen illustrierten Ausgabe von William Morris' „Earthly Paradise“ entstand in diesem Jahr und 70 Zeichnungen zur Geschichte von ‚Cupido und Psyche‘. Die tiefgehende künstlerische Sympathie zwischen Maler und Schriftsteller begünstigte die Arbeit sehr und erhob sie zur gleichwertigen Schöpfung, so dass der Maler im selben Jahr noch einen die Psyche wegtragenden Zephyr und einen die Psyche findenden Cupido schuf. Dieses Bild entstand hernach noch in zwei Variationen und dann entwarf er nochmals

die ganze Geschichte als Dekoration für den Speisesaal des Grafen von Carlisle in Palace Green. Eine Anzahl Thürfüllungen aus der Geschichte St. Georgs wurde 1865 begonnen, aber nahm noch den grössten Teil des folgenden Jahres mit in Anspruch. Es war ein Auftrag des Mr. Birket und für dessen Haus in Witley, für dessen Ausschmückung der Künstler ja schon früher zusammen mit Morris und Rossetti gearbeitet hatte. Eine Wiederholung dieser Arbeiten gewann dem Künstler im August 1897 auf der internationalen Ausstellung zu München die goldene Medaille.

‚St. Theophilus and the Angel', das er in diesem Jahre beendete, bedeutet einen merklichen Fortschritt gegen alle früheren Werke. Komplizierte Figurengruppen sind leicht und den inneren Beziehungen entsprechend gegliedert, während die Zeichnung an Gewandtheit und Sicherheit gewonnen hat; zudem scheint der Künstler dem Einfluss Rossettis entgangen, höchstens dass noch leichte Spuren hieran erinnern. — 1867 verzog Burne-Jones nach dem Grange, North End Road, wo noch eine der ‚Cupido and Psyche'-Zeichnungen entstand. Zwölf Zeichnungen zur Geschichte ‚Pygmalion and the Image' entwarf er und ein Aquarell ‚The Garland'. Ferner

begann er die erste kleinere Version von ,The Mirror of Venus' in Öl. Die Arbeit des nächsten Jahres, 1868, unterbrach eine lange Krankheit, aber eine grössere Kopie des ,Green Summer' malte er in Öl und eine Wiederholung des ,St. Theophilus and the Angel' in Aquarell, während er ,Flora' und den grossen ,Chant d'amour' begann. Im Jahr 1869 vollendete er ,The wine of Circe' und die ersten zwei der sechs Aquarelle ,Spring', Summer', ,Autumn' und ,Winter', ,Day' und ,Night'. Das erste der vier Ölbilder von ,Pygmalion' desgleichen und das Bild ,The Heart Desires'; dann eine Figur ,Hymen' und eine Aquarellkopie der ,Verkündigung' für den verstorbenen Dr. Radcliffe, der dem Künstler während seiner Krankheit viel Güte erwiesen hatte. Eine Figur des ,Rumour' begann er und eine Wiederholung von ,The Prioress's Tale' in Öl, während er ,Pan and Psyche' nochmals zeichnete. Während des Sommers 1870 entstanden die Aquarelle ,Phyllis and Demophoön'. Die im Jahr vorauf begonnene Serie wurde noch durch ,The Night' ergänzt. ,The Kings Wedding' and ,Love Disguised as Reason' sind weitere Werke desselben Jahres, während er ,Love among the Ruins', ,The Hesperides' und ,The Mill' begann. 1871 wurden die Bilder ,Summer', ,Day'

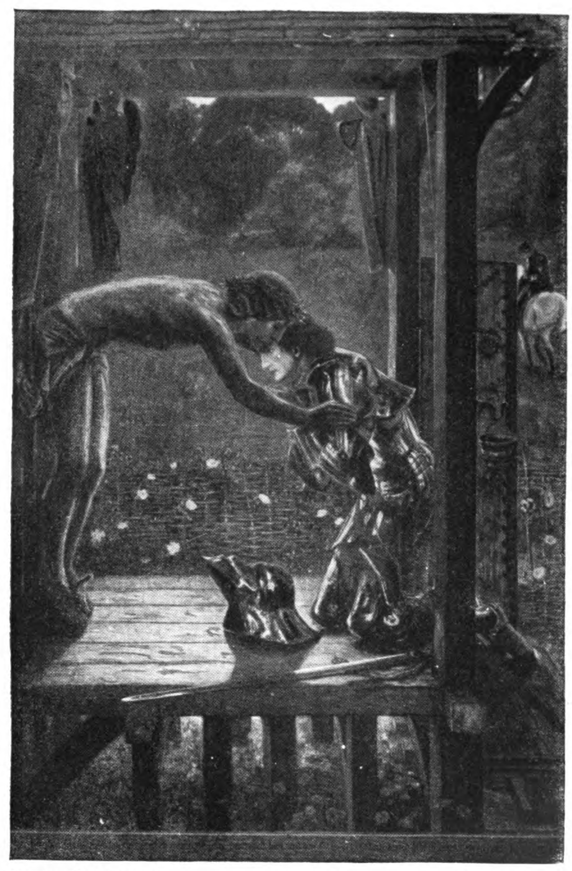


Photo F. Hollyer. *Privatbesitz.*

THE MERCIFUL KNIGHT.



und ‚Winter' vollendet. Eine kleinere Serie der ‚Pygmalion'-Bilder, eine andere Version der ‚Nacht', ein Mädchen an einer Orgel sitzend, zwei kreisrunde Bilder singender Knaben und Mädchen und eine veränderte Kopie von ‚Chaucer's Dream' wurden vollendet, während er ‚Venus Epithalamia' in Aquarell auf Leinwand malte und auf Pergament ein kleines Bild ‚The Sleeping Beauty' und ‚Dorigen'. Dieses Jahr ist noch bemerkenswert, weil er die Serie der ‚Briar Rose' begann, in die jedoch das dritte Bild des Garden Court nicht eingeschlossen war. Während des Jahres 1872 entstand eine aussergewöhnliche Anzahl Zeichnungen und Bilder, unter den Zeichnungen ‚Fides', unter den Bildern ‚Spes'; ein anderes ‚Temperantia' und die grosse Kopie des ‚Cupid and Psyche' desgleichen. Ferner ‚Danaë, das Gebäude des ehernen Turmes bewachend', ‚Pan and Psyche', ‚Luna' und nochmals die Serie von ‚Cupid and Psyche' auf Leinwand gezeichnet. Eine ganze Anzahl dieser Sachen, deren Umfang der Maler schliesslich nicht gewachsen war, wurden von Walter Crane vollendet. Manches Blatt zu Morris' Gedichten „Love is Enough" entstand noch in dieser Zeit. Besondere Sorgfalt wurde vor allem auf zwei Zeichnungen verwendet, ‚The Ring given to Venus'

und ‚The Feast of Peleus‘. Es könnte dieses Jahr in der That als Höhepunkt in des Künstlers Schöpferkraft betrachtet werden, denn es entstanden neben den schon angeführten noch ‚The Beguiling of Merlin‘, ‚The Angels of Creation‘ und ‚The Golden Stairs‘. Der grosse ‚Chant d'Amour‘, ‚Love among the Ruins‘ und ‚The Hesperides‘ wurden vollendet sowie die Serie ‚The Briar Rose‘ und das Triptychon ‚Pyramus and Thisbe‘ entworfen. Im Jahre 1873 trat der Künstler nach längerer Pause an die Öffentlichkeit in der Dudley Gallery mit zwei Bildern ‚Love among the Ruins‘ und ‚The Hesperides‘. ‚Temperantia, und ‚Vesper‘ und ‚Briar Rose‘-Serie waren vollendet und ‚Spes‘, der grosse ‚Chant d'Amour‘, ‚The Mill‘ und ‚St. George‘ gingen auch ihrer Vollendung entgegen. Im gleichen Jahr entstanden ferner die drei berühmten Werke ‚The Beguiling of Merlin‘ — das er im vergangenen Jahr schon begonnen, aber hatte stehen lassen —, der grosse ‚Mirror of Venus‘, ‚Laus Veneris‘, vielleicht das meist besprochene von des Künstlers Werken, das auch den grössten Teil des Jahres in Anspruch nahm. Im Jahr 1874 widmete er sich hauptsächlich den drei Bildern ‚Mirror of Venus‘, ‚The Feast of Peleus‘ und ‚Laus Veneris‘, sowie einer grösseren Serie der ‚Briar Rose‘, und anderen

früher begonnenen Bildern und ‚Pan and Psyche'. 1875 führt er einige der bisher erwähnten Werke zu Ende. 1876 malte er wiederum an ‚The Angels of Creation', die er dann beendete.

Ein kleines Hochbild in Öl, ‚Danaë and the Brazen Tower, entstanden in diesem Jahr. Er begann alsdann noch ‚The Death of Medusa' aus der Geschichte des Perseus und verwendete drei Monate auf ‚Perseus and Andromeda'; wiederum malte er an einer ‚Annunciation' sowie ‚The Golden Stairs', ‚The Garden of Pan' und einer kleinen ‚Procession from the Romaunt of the Rose'. Im Jahre 1877 wurde die Grosvenor-Gallery eröffnet, wozu er mehrere seiner längst begonnenen Werke vollendete. Es war ein nicht eben alltägliches Ereignis, dass ein Künstler einem grösseren Publikum auf diese Weise Einblick in die umfassende und langsam gereifte Produktion seines Genies gewährte. Ganz erstklassig in Zeichnung und Farbe waren die sechs Thürfüllungen der ‚Angels of Creation', fast, wenn auch nicht ganz so hervorragend, ‚The Mirror of Venus', die mit der grossen ‚Beguiling of Merlin' ein vornehmes Trio grösserer Schöpfungen bildeten, besonders inbetreff der symbolischen, malerischen und litterarischen Seiten des Künstlers. Die

mehr italienisierte und weniger individuelle Darstellung abstrakter Gegenstände, die er in seltenen Fällen verkörperte, finden in ‚Fides‘, ‚Spes‘, ‚Temperantia‘ ihren typischen Ausdruck, während zwei auf Leinwand gemalte Bilder, eine ‚Sibylle‘ und ein ‚Ritter‘ den Abschluss dieser äusserst bemerkenswerten Ausstellung bildeten. Ringsum tobte der Meinungen Streit. Einigen waren sie zu weichlich, geziert, nachgeahmt, pessimistisch, ungesund ja unmoralisch; andere, angezogen von ihren seltenen Reizen, sahen in ihnen Meisterstücke der Farbe wie der Zeichnung, die triumphierende Schöpfung einer Welt ungeahnter Schönheit, Boten hoher und heiliger Mysterien. Das Publikum las die sich widersprechenden Deutungen und nahm Partei für und wider. Die grosse, in ihren Erwartungen getäuschte Menge, gute aber kunstunverständige Menschen, die auf Bällen und Diners zu Hause sind, waren der für sie natürlichen Meinung, es sei nicht der Mühe wert, den Künster zu verstehen zu versuchen, womit sie sich über die Kränkung ihrer Eitelkeit hinwegsetzten. Hätte sich der Künstler wie einst vor dem Lärm, der sich um sein Werk erhob, verletzt zurückgezogen und seine Werke der Öffentlichkeit wieder vorenthalten, so würde die Meinung des Publikums den

Sieg davongetragen haben. Die Menschen würden sich eine Zeitlang des leuchtenden Meteors erinnern, das staunenerregend vor ihrem engen Horizont aufleuchtete, um es dann zu vergessen. Dies war glücklicherweise nicht der Fall. Der Offenbarung von 1877 folgte 1878 eine weitere. Für die Grosvenor-Gallery beendete der Künstler ‚Laus Veneris', womit er eine verdiente Beachtung errang, sowohl was Zeichnung und Gefühlstiefe wie die leuchtende Farbe anging, mit der es von dem olivgrünen Hintergrund äusserst vorteilhaft abstach. Und bald war man soweit, als Burne-Jones-Verehrer nicht mehr ein Gegenstand des Spottes zu sein. Es ist vielleicht nicht ganz richtig, diesen Erfolg ganz auf Rechnung der französischen Kritik zu schreiben, als er mit seinem ‚Merlin' in diesem Jahr zum erstenmal in Paris debütierte, wäre dem so, so wäre er nicht der einzige Künstler, für dessen Verständnis die Augen der englischen Kritik durch jene geöffnet wurden.

‚The Mill' und ‚Annunciation' und die grossen ‚Pygmalion'-Bilder arbeitete er aus und ‚Atlas' und ‚Pegasus' für die Geschichte des Perseus und ‚Fortitude' begann er. In den ersten Monaten des Jahres 1879 vollendete er die Arbeiten für die Grosvenor-Gallery.

,The Feast of Peleus', ,The Hours', ,The Mill' und ,Romaunt of the Rose' nahm er wieder vor, zugleich eine ,Fortuna'. In diesem Jahr malte der Künstler im Auftrage seines früheren und ständigen Protektors zum erstenmal Porträts und zwar dessen beide Töchter. 1880 malte er Mr. Graham selbst. Er gedachte die Zeichnung zu ,King Cophetua and the Beggar-Maid' zu entwerfen, während ein Bild ,Stella Vespertina' angefangen war und ,Cupid's Hunting Fields' in matten Tönen von Grau und Grün entstand. Den Rest des Jahres verbrachte er mit Vorbereitungen für die Winterausstellung in Grosvenor-Gallery, worunter eine grosse Anzahl Studien und Zeichnungen meist dekorativer Art sich befanden. Das rein malerischste war ,Dies Domini'. Die Grosvenor-Ausstellung von 1881 enthielt keinen Beitrag des Künstlers, obgleich er ,The Feast of Peleus' kurz nach der Eröffnung vollendete. Unterdessen nahm seine Vorliebe für das Porträt zu, denn er malte in diesem Jahr noch drei weitere: die von ,Mr. Benson', ,Lady Frances Balfour' und ,Miss Gertrude Lewis'. Die ,Cupid and Psyche'-Serie im Esszimmer des Palace Green erhielt die letzten Pinselstriche und ,The Wheel of Fortune', ,The Mill', ,King Cophetua and the Beggar-Maid' und ,The

Hours' wurden inzwischen übermalt. ‚King Arthur in Avalon' lag teilweise im zeichnerischen Entwurf vor, und ‚The Tree of Forgiveness' und ein grösseres ‚Feast of Peleus'.

Bei den jährlichen Gedächtnisfeiern zu Oxford wurde er von der Universität in den Rang eines D. C. L. erhoben. Während das Exeter College ihn schon früher zum Mitglied ernannt hatte. Dies war die Anerkennung, die unter den vielen ihm zuerkannten ihm die grösste Befriedigung empfinden liess. ‚The Wheel of Fortune' wurde für die Grosvenor-Ausstellung 1882 nicht fertig. ‚The Mill' sowie ‚The Tree of Forgiveness', zwei kleine Bilder ‚The Grey Graiæ' und ‚Earth', die kleine ‚Danaë and the Brazen Tower', ‚The Feast of Peleus', ‚The Study of a Child', die zarte Gestalt eines Engels und das einfarbige Bild ‚Cupid's Hunting Fields' waren des Künstlers Beitrag. Im gleichen Jahr malte der Künstler hauptsächlich noch ‚Arthur in Avalon', obgleich er ‚The Morning of the Resurrection' und noch andere vollendete.

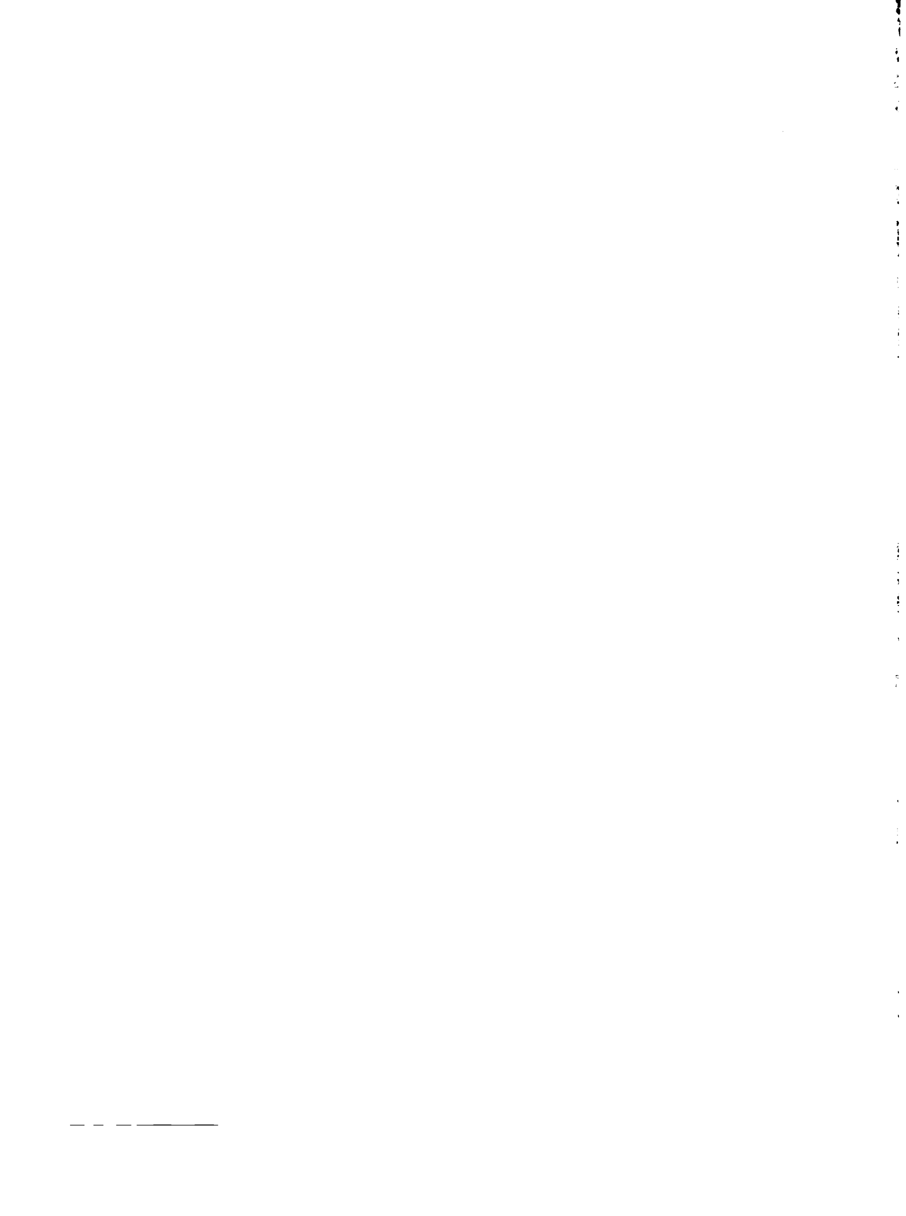
1882 wurde er auf Veranlassung der französischen Presse von der Regierung aufgefordert, gemeinschaftlich mit dem Präsidenten der Kgl. Akademie, England auf der internationalen Ausstellung zu vertreten, eine Auf-

forderung, der er leider nicht folgen konnte. In den ersten Monaten des Jahres 1883 arbeitete er an dem grossen ‚Wheel of Fortune‘ und ‚The Hours‘, die in der Grosvenor-Gallery zusammen mit einem Porträt des ‚Philip Comyns Carr‘ ausgestellt waren; eine kleinere ‚Fortuna‘ und ‚The Pilgrim at the Gate of Idleness‘ begann er um diese Zeit. Viele Studien für ‚Arthur in Avalon‘ und ‚King Cophetua and the Beggar-Maid‘ und ein äusserst gelungener Karton hierzu entstanden zugleich. Die Arbeit dieses Sommers wurde leider empfindlich durch eine langwierige Krankheit unterbrochen, die erst im Herbst ihre entsprechende Krisis zum Besseren erreichte. Auf diese Zeit körperlicher Entkräftung folgte jedoch eine um so regere geistige Thätigkeit, die während des Winters und Frühlings 1884 die Vollendung des prächtigen ‚King Cophetua‘ begünstigte. Dies Bild und die ‚Wood-Nymph‘, die er in diesem Jahr in der Grosvenor-Gallery ausstellte, sicherten dem Maler endgültig den ihm gebührenden ersten Platz in der englichen Kunst. Im Juni nahm er das Thema der ‚Briar Rose‘ wieder auf und arbeitete bis zum November an dem ersten Bilde der Serie ‚The Briar Wood‘, mit Ausnahme der kurzen Unterbrechungen, die die Vollendung der



Photo F. Hollyer. *Privatbesitz.*

THE WINE OF CIRCE.



‚Flora' und das Porträt der ‚Miss Fitzgerald' beanspruchte. Im November nahm der Maler die Geschichte des Perseus wieder auf und während der nächsten fünf Monate entstanden die Kartons der drei Vorwürfe: ‚The Rock of Doom', ‚The Doom Fulfilled' und ‚The Baleful Head'.

Im April 1885 vollendete er den ‚Briar Wood'. Im Sommer machte er Studien zu ‚Arthur in Avalon' und vollendete im Herbst das kleinere ‚Wheel of Fortune' und das vierte Bild der ‚Briar Rose'-Serie, ‚The Rose Bower'. — 1885 ging dem englischen Publikum endlich das Wesen seiner Bedeutung auf und zwar durch einen so nichtssagenden, für Kenner absolut wertlosen Beweis, nämlich durch die Preise, die seine Bilder im Juni dieses Jahres auf der Auktion im Saale Mr. Ellis' erzielten, Preise, die nicht einmal hoch waren, doch dem englischen Durchschnittspublikum den Künstler bedeutend erscheinen liessen. Eine Kunst, die mit so vielen Guineen per Quadratfuss bezahlt wurde, musste schon etwas Gutes sein, dachte es, gut zur Spekulation vielleicht, wenn auf keine andere Weise, und im selben Monat bot ihm die Royal-Akademie ganz unerwartet die Mitgliedschaft an. Dass dieser Schritt nicht die Zustimmung der Akademikerschaft erhielt, kann nicht ge-

nug bedauert werden, bleibt aber leider Thatsache, denn im April 1893 gab der Künstler die Halbheit auf, indem er seiner Mitgliedschaft entsagte. Zu Beginn des Jahres 1886 vollendete er ‚The Morning of the Resurrection‘, ‚Flamma Vestalis‘ und ‚The Sibylla Delphica‘ und stellte sie in der Grosvenor-Gallery aus. Und ‚The Depths of the Sea‘, welche auf Bestellung gemalt waren, sind das einzige, das der Künstler jemals der Akademie zur Verfügung stellte. Der klingende Beweis der Volksgunst wurde wieder im April 1886 gegeben, als die vielen Werke des Künstlers in der Sammlung seines früheren und zuverlässigen Protektors, des verstorbenen Mr. William Graham, zur Versteigerung gelangten und Summen von über 7000 Sterl. einbrachten. Den Sommer über widmete er sich ‚The Rose Bower‘, dem Porträt seiner Tochter und ‚The Garden of Pan‘, das er während des Winters und Frühlings 1887 für die Grosvenor-Ausstellung vollendete, als auch ‘The Baleful Head‘ und ein Porträt der Tochter der Mrs. Lewis. Zur selben Zeit vollendete er das Porträt der Tochter des Prof. Norton an der Harvard-Universität. Eine Zeitlang arbeitete er wieder an den Entwürfen der grossen ‚Annunciation‘ und entwarf nochmals ‚The Depths of the Sea‘. Den Rest

des Jahres verwendete er auf ‚The Garden Court', ein ‚Angel' und ‚St. George'. ‚The Rock of Doom', ‚The Doom Fulfilled' und eine vergrösserte Wiedergabe von ‚The Brazen Tower' wurden im Frühling 1888 beendet und auf der ersten Ausstellung der New Gallery ausgestellt.

‚The Council Room', die zweite der ‚Briar Rose'-Serie nahm er vorübergehend wieder vor und den Rest des Jahres verwendete er auf drei Werke, ‚The Nativity', ‚A King and a Shepherd' und ‚The Bath of Venus', die er im Dezember für St. Johns Church in Torquay vollendete und die sogleich in das Institut nach Glasgow gelangten. 1888 wurden er und Sir Frederick Burton einstimmig zu Mitgliedern des kgl. Aquarellisten-Klubs gewählt, von dem sie beide 1870 anlässlich eines Streites zurücktraten. Im Jahre 1889 ehrte ihn die Pariser Ausstellung durch hervorragende Anerkennung und verlieh ihm das Ordensband der Ehrenlegion. ‚The Star of Bethlehem' begann er um diese Zeit. Aber fast dieses ganze Jahr und den Anfang 1890 verwendete er auf die Serie der ‚Briar Rose', die von Messrs. Agnew angekauft und während des Sommers von zahlreichen Besuchern bewundert wurde.

Die zweite Hälfte dieses Jahres beendete er ‚The

Star of Bethlehem' und ,Sponsa di Libano', die in der New Gallery ausgestellt wurden.

Ein langwieriges und schmerzhaftes Leiden hemmte leider des Malers Arbeit, so dass er erst im Frühling 1892 die Arbeit wieder aufnehmen konnte, und zwar die ,Briar Rose'-Serie in Öl und ,The Sirens'. Die grosse Zeichnung für ,Annunciation' entstand jetzt für die American Church in Rom und wurde zur Ausführung in Mosaik an die Murano Glas-Company geschickt. ,The Pilgrim at the Gate of Idleness', ,The Heart of the Rose', der grosse ,Perseus and the Graiæ' wurden zunächst wieder aufgenommen, für die New Gallery 1895 vollendet und gelangten zu Paris im Salon des Champ de Mars zur Ausstellung. Eine Zeichnung für ,The Tree of Life' wurde in Mosaik ausgeführt, und ein Porträt der ,Miss Gaskell' gemalt, doch widmete er den grössten Teil seiner Zeit dem Bilde ,Love among the Ruins', die zusammen in New Gallery 1894 mit ,Vespertina Quies' ausgestellt wurden. Die Ausstellung zu Antwerpen verlieh ihm die erste Medaille und im Februar erhob die Königin Victoria ihn in den Freiherrnstand. Mehrere neue Werke entstanden in diesem Jahre, von denen ,The Fall of Lucifer', ein reizendes Porträt der ,Miss Dorothy

Drew', die erste Neuschöpfung der vierten der ,Briar Rose'-Serie und ,The Wedding of Psyche' für die New Gallery 1895 vollendet wurden. 1896 sandte er in diese Ausstellung ,Aurora' und ,The Dream of Launcelot at the Chapel of the San Graal', während die Winterausstellung der Aquarellisten einige Studien von ihm aufwies. Die New Gallery des Jahres 1897 enthielt nur ein Bild des Malers ,The Pilgrim of Love'. Lange Zeit verwendete er auf ,Arthur in Avalon' und ,The Prioress's Tale' und einen ,St. George', die er 1898 in die New Gallery schickte. —

Öfter denn je wurden die Arbeiten des folgenden Jahres durch Krankheit unterbrochen, besonders in den ersten Monaten durch einen Influenza-Anfall. Kaum hatte er sich hiervon erholt, als er kurz nach Mitternacht am 16. Juni plötzlich erkrankte und am frühen Morgen des 17. verschied. Tags vorher hatte er noch in stiller Zufriedenheit in seinem Atelier geweilt, ohne zu ahnen, dass die Hand, die die Palette am Abend niederlegte, sie nie wieder aufnehmen würde. Verschont von der quälenden Ungeduld der Krankheit und der traurigen Gewissheit, sein Können schwinden zu sehen, wurde er in der Fülle seiner Kraft abgerufen, viel Unvollendetes zurücklassend, durch das er die Welt bereichert haben

würde, aber doch ein Werk hinterlassend, an Schönheit und Vollkommenheit wie wenige.

Kapitel III.

Sein dekoratives Bild.

SO bemerkenswert die Tafelbilder des Burne-Jones' sind, sowohl in quantitativer wie qualitativer Hinsicht, so sehr sie dem Publikum Gelegenheit gaben, sich ein Urteil über den Künstler zu bilden, heute ist er durch seine dekorativen Arbeiten bekannter. Werke von so hohem Preis wie die dieses Künstlers mussten selbstverständlich gleich nach ihrem Erscheinen in die Hände von Privaten fallen, um nach ihrem flüchtigen Erscheinen in einer öffentlichen Galerie, wenn sie überhaupt je dahin gelangten, der Allgemeinheit verborgen zu bleiben, oder doch nur höchst selten und für eine kurze Weile wieder aufzutauchen, während andere Besitzer Christie (Christie ist eine Londoner Kunsthandlung) das Monopol streitig machten.

Die Werke dekorativer Kunst sind in weitestem Sinne populär. Ein Teil dekorativer Arbeit wird ja auch zur Ausschmückung von Privathäusern verwendet, doch ist weitaus der grösste als Eigentum der Gesamtheit zu betrachten, an dem sich das Auge von Tausenden ergötzt, während das Bild nur auf einige Hundert rechnen darf. Ein anderer Grund für den umfassenderen Einfluss dekorativer Werke rührt aus der Art ihres Herstellungsverfahrens. Das Bild bedarf bis in alle Einzelheiten der Hand des Künstlers, während bei einem dekorativen Werk in den meisten Fällen die Ausführung dem Arbeiter überlassen werden kann.

Es war für den Künstler ein besonders vorteilhafter Umstand, dass er in William Morris einen Kollegen durchaus verwandter Anschauungsweise hatte, unter dessen Mitarbeit ihm Werke gelangen, die zu seinen besten zählen. In dieser Geistesverwandtschaft ist der Grund jener ausserordentlichen Wirkung zu suchen, die ihre Kunst auf die der letzten 30 Jahre ausübte.

Fast die ersten Werke, die der Künstler schuf, waren Entwürfe für gebrannte Glasfenster und zwar im Jahre 1857 für Messrs. Powel von Whitefriars. Drei dieser Kartons, ‚Adam and Eve‘, ‚The Tower of Babel‘

und ‚King Salomon and the Queen of Sheba' befinden sich heute im Speisesaal des St. Andrew's College, in Bradfield (Berkshire). Ein anderes Werk für den gleichen Besteller ausgeführt, war das ‚St. Frideswide'-Fenster in der Christ Church zu Oxford, das er im Jahre 1859 entwarf. Das letzte, das er im Auftrag der Messrs. Powel ausführte, war ein grosses Fenster ‚The Creation' für die Waltham-Kirche. Von da an sind die Namen Burne-Jones und Morris stets zusammen zu nennen, so es sich um Glasfensterfabrikation handelt. Immer neu an Inhalt und zahlreich, wie die Produktion dieser Künstler ist, seitdem sie zusammenarbeiten, finden wir sie aufgeführt in dem Katalog, den die Künstler gemeinsam für diesen Zweck entwarfen. Es scheint unmöglich, dass ein Mensch so viel schaffen konnte. Und nur wenn man bedenkt, mit welch ausserordentlicher Schnelligkeit und Sicherheit er arbeitete, schwindet der Zweifel an die Möglichkeit und bestaunt man die wundervolle Sicherheit von Auge und Hand, die nie säumten, die Fruchtbarkeit seiner Phantasie, die nie versagte und die tiefe Kenntnis von Form und Farbe, die jeder Aufgabe gewachsen war. Die Sprache reicht nicht aus, die Glut und Inbrunst seiner Farbe zu beschreiben, die einmal wie Edelsteine

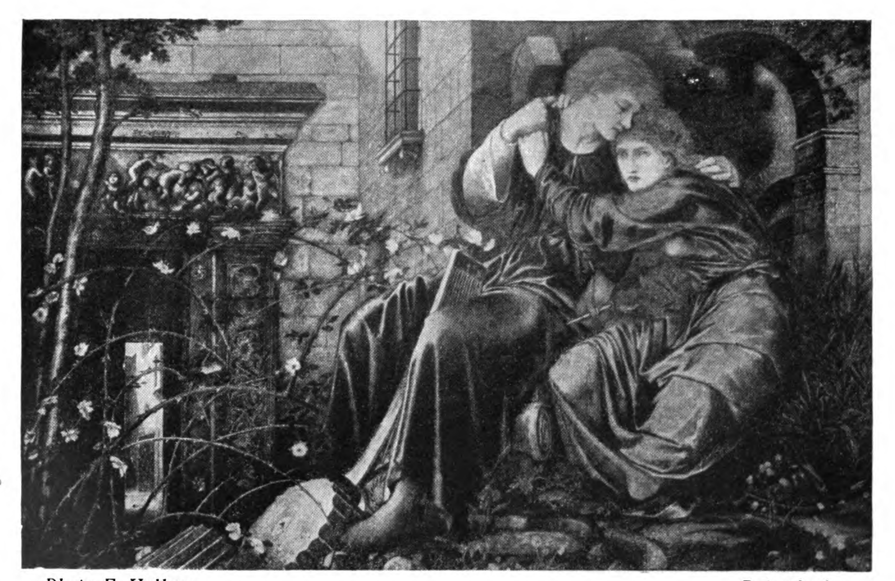


Photo F. Hollyer. *Privatbesitz.*

LOVE AMONG THE RUINS.

aufleuchtet, dann wieder in den Variationen verschiedener Tinten leise verlischt. Ihre Gegensätze können nirgends vorteilhafter konstatiert werden wie in der Christ Church in Oxford, wo der Bogengang am Eintritt in den Chor an jeder Seite eine herrliche Probe seiner Kunst dem Auge bietet, fast blendend mit seinem Glanz das ‚St. Frideswide'-Fenster und das bezaubernde der hl. Caecilia. Es würde zu weit führen, auf alle diese Einzelheiten einzugehen. Drei nur mögen aus Gründen, die abseits von ihrem künstlerischen Werte liegen, näher erwähnt werden. Das prächtige Fenster in der Holy Trinity Church ist das wichtigste von denen, die dem Londoner weniger leicht zugänglich sind. Das in Harwarden Church war als Andenken an Gladstones langjährige Zugehörigkeit zu jenem Kirchspiel gedacht, aber ehe das Fenster an seinem Platz war, löste sie der Tod und es wurde nicht enthüllt, bis der verstorbene Staatsmann in der Westminster-Abtei beigesetzt war. Dann wurde bei dem milden Lichte, das durch die Fenster der stillen Landkirche drang, zu Rottingdean das Totenamt für den grossen Künstler gehalten am 21. Juni 1898, und in dem sonnigen Südwestwinkel draussen ruhen seine Gebeine unter rot- und weissblühendem Baldrian.

Seine farbig gebrannten Glasfenster wurden schon zu Eingang mit erwähnt, weil sie das erste Ausdrucksmittel der künstlerischen Produktion Burne-Jones' sind, speziell in dekorativer Hinsicht und schliesslich, weil er wohl hauptsächlich in diesem Material arbeitete. Das zunächst zu erwähnende Werk ist wohl das bedeutendste seiner dekorativen Arbeiten, das aller Wahrscheinlichkeit am ehesten den Anschauungswechsel der Zeiten überleben wird. Ghirlandajo soll gesagt haben, nur der Künstler arbeite für die Ewigkeit, der in Mosaik arbeite. Und auch Burne-Jones hat in diesem dauerhaften und ausgezeichneten Material seinen Namen der Nachwelt deutlich überliefert. 1882 erhielt er den Auftrag die amerikanisch-protestantische Kirche, die der englische Architekt Mr. Street in der via Nazionale in Rom erbaute, auszumalen. Die Kartons für ‚The New Jerusalem' begann er 1883 und vollendete sie 1884, um sie zur Ausführung an des Dr. Salviati's Glaswerke nach Murano zu senden. Der Originalentwurf umfasst eine grosse Serie für Mosaikarbeiten und im folgenden Jahre entstanden weitere Zeichnungen: ‚The Fall of the Rebel Angels', ‚The Tree of Life', ‚The Annunciation' und ähnliche. Seiner hinreissenden Produktion von Jahr zu Jahr

zu folgen, geht hier nicht an, es kann nur auf die typischsten Einzelheiten hingewiesen werden. Es giebt kaum ein Gebiet bildender Kunst, auf dem der Künstler sich nicht versucht hätte, entweder selbst oder in Entwürfen, die Morris' oder eines anderen geschickte Hand ausarbeiteten. Viele seiner Entwürfe waren für Wanddekorationen beabsichtigt; mehrere Bas-Reliefs zeichnete er auf, von denen er einige selbst in Gesso ausführte. Es giebt ferner Dekorationen für Klavier wie Orgel von seiner Hand und Entwürfe zu Handarbeiten und gewirkten Stoffen, die ihn sehr interessierten. Eine Anzahl Kacheln in Mr. Birket Fosters früherem Haus in Witley verdanken ihm ihren Reiz. Eine Art Bas-Relief in walliser Metall, Holzarbeit und Gesso, verschiedenfarbig gebeizt, vergoldet und glasiert, ist seine Erfindung. Er leitete sogar die Arbeit des Goldschmieds und schmückte mit einer Arbeit ,The Triumph of Love' die zerbrechliche Aussenseite eines Fächers, während er hauptsächlich und ununterbrochen an seinen Entwürfen für Glasfenster arbeitete.

Kapitel IV.

Einige Wesenszüge seiner Kunst.

ALS Mr. E. J. Poynter R. A. im Oktober 1872 bei der Eröffnung der Slade School of Fine Arts im Universitätskollegium zu London seinen jungen Studenten die erste Vorlesung hielt, sagte er: „Bedenket, dass der wahre Zweck der Kunst ist, eine Welt zu schaffen und nicht die nachzuahmen, die beständig vor Euren Augen ist.“

Diese Bemerkung, die in goldenen Buchstaben auf dem Rand des Tintenfasses eines jeden Kunstkritikers stehen sollte, von einem so wissenschaftlich gebildeten und ernsten Maler bei solcher Gelegenheit gesprochen, würde doppelt stark gewirkt haben, hätten nicht zahlreiche andere Ähnliches geäussert. So sagt z. B. Professor Sidney Colvin aus Cambridge: „Was vernünftige Kritiker von einem Künstler fordern ist nicht, dass sein Werk ihrer eigenen Anschauung entspreche, vielmehr dass es in seiner Art gut ist und persönlicher Natur.“

Auf Grund dieser beiden Grundsätze wird der Be-

trachter, so er sie ehrlich und aufrichtig anwendet, in der Lage sein, des Malers Werk gerecht zu beurteilen. Sie verlangen natürlich nicht, dass es ihm gefalle, denn es ist äusserst individueller Natur, dass es entweder seine Sympathie gewinne oder ihn abstosse, sie wollen ihn hindern, es mit falschem Massstabe zu messen; wollen ihm zeigen, dass es, ob es ihm nun gefalle oder nicht, an und für sich vortrefflich sein kann und aller Achtung wert, und ihn schliesslich davon zurückhalten, in die Irrtümer jener Kritiker zu fallen, die den Künstler so sehr angegriffen haben.

Zwei Irrtümer dieser Art haben selbst die Meinung einiger ihm Wohlwollenden verdunkelt. Erstens die Überzeugung, seine Kunst sei nicht der Ausfluss oder auch nur eine Verallgemeinerung der Natur. Man nahm häufig an, er male so viel aus dem Kopf, ohne vorheriges Naturstudium, eine Behauptung, die um so auffallender ist, da eine grosse Anzahl seiner Studien in den verschiedensten Materialien ausgeführt, zu allen Zeiten auf den Ausstellungen erschienen. Die vielen Reproduktionen der letzten Jahre zeigen, mit welch umständlicher Genauigkeit, Ausdauer und Hingabe er der Natur nachging. Hände und Antlitz, Füsse und Körper, Blumen

und Laubwerk, jede Falte eines Kleides, jede Windung eines Schleiers, jede Feder eines Flügels, die verwickelten Flechten eines Kopfputzes, die Biegungen und Ecken einer Waffe, die Falten und Runzeln eines Kinderkörpers, alles wurde aufs Sorgfältigste beobachtet und wiedergegeben. Es ist wohl nicht zu viel gesagt, dass kaum ein Quadratzoll seiner Leinwanden nicht den Ausfluss grösster Sorgfalt kennzeichneten, so z. B. die kleinen Figuren von Adam und Eva in der Kreisscheibe des sechsten Engels der Schöpfung, die so sorgfältig nach dem Leben studiert sind, als ob sie in voller Lebensgrösse hätten gemalt werden sollen. Kaum ein Maler ist häufiger und ehrerbietiger vor die Natur getreten, nur war ihm ein sklavisches Kopieren nie Sein und Zweck der Kunst. Er benutzte die Natur, missbrauchte sie aber nicht und gleich Turner lernte er von ihr, indem er seine Naturkenntnis zu bereichern suchte, statt Detailstudien fürs Publikum zu machen. Er verarbeitete die Natureindrücke auf seine Weise, so dass seine Leistungen gewissermassen über der Natur stehen. Man könnte für seine Kunst jene markige Antwort in Anspruch nehmen, die Turner einem Kritiker gab, der behauptete, niemals solche Himmel gesehen zu haben: „nein,“ sagte

der Künstler, „aber möchten Sie nicht, dass Sie sie sähen.“

Der zweite dieser irrtümlichen Vorwürfe ist der: dass die an sich schwache und mit seinen späteren Bildern unvereinbare Technik das Resultat der von Rossetti eingeführten Erziehungsmethode sei, die auf der Imitation früher Italiener beruhe und auch von dem Prä-Rafaeliten Brethren nachgeahmt worden sei. Zeichenfehler, die der grösste Dummkopf erkenne, sollen natürlich in allen seinen frühen Arbeiten zu finden sein. Doch sind sie zufällig, nicht beabsichtigt und kommt trotz ihrer ein durchgreifender Schönheitsgehalt über den Beschauer. Die Quellen seiner Inspiration, aus denen er schöpfte, sind hochinteressant zur Erläuterung seiner Entwickelung und beleuchten den Ursprung jener italienisierenden Neigung, die manche in seiner Wirkung zu entdecken behaupten. In seiner ersten Zeit, in der er noch unter dem Einfluss Rossettis stand, wurde seine Phantasie stark von ‚Mort d'Arthur‘ und einigen weniger bekannten Border Balladen angeregt und verschiedene seiner ersten Werke verdanken diesem Umstand ihr Entstehen, so ‚The Beguilements of Nimue‘, ‚The Madness of Tristram‘, ‚Sir Degrevant‘, ‚Clerk Saunders‘, und kürzlich noch ‚King

Cophetua and the Beggar-Maid'; aber der Dichter, der seine Phantasie am stärksten beeinflusste und am längsten im Banne hielt, ist Chaucer, „die Quelle des reinen Englisch". — Seine ersten Ölmalereien waren von ‚The Prioress's Tale' beeinflusst. The „Assembly of Foules" regte ihn zu verschiedenen Aquarellen und einer grossen Anzahl von Zeichnungen an, die zu verschiedenen Zeiten, teils nach „The Romount of the Rose" und „The Legende of the Goode Women" entstanden. Diese Anregungen betreffen, was seine Schöpfungen angeht, nur das Wesentliche, und war er von einer Realisation des Thatsächlichen stets weit entfernt, welcher Art auch seine Anlehnung an die italienischen Maler war. Italienische Anlehnungen sind vorhanden, aber verschwindend. Chaucer selbst hat ja von Boccaccio entlehnt und noch mehr von den alt-französischen Romanzendichtern, die ihrerseits wieder von den Italienern nahmen, was sie verwenden konnten. Seine Allegorieen klingen an Chaucer an, mit Ausnahme von ‚The Mask of Cupid', die Spenser aus Italien einführte. Mit Chaucer teilt der Künstler seine leidenschaftliche Vorliebe für Vögel und Blumen, die er über alle seine Arbeiten verteilte; besonders liebt er, dem Dichter gleich, die Rose. Sie verhüllt die Trost-



Photo F. Hollyer. *Privatbesitz.*

THE MIRROR OF VENUS.

losigkeit seiner Ruinen, erhöht die Schönheit seiner Gärten, krönt seine Cupiden, schmückt den Weg seiner Göttin der Liebe, und sein grosses Werk, ‚The Legend of the Briar Rose‘ ist eine einzige Verherrlichung der geliebten Blume. Seine Lieblingszeit war der Mai, die Zeit des Singens und Blühens, wie bei Chaucer, aber auch noch eins hatte er mit dem Dichter gemein: jede Fröhlichkeit war seiner Natur fremd, und der Geist des Trostlosen, der aus seinen Bildern weht, ist der Chaucers. Eine gewisse Ruhe, gemischt mit Feierlichkeit, und fiebernde Gedanken voll heisser Sehnsucht ist die Gemütsart seiner Männer und Frauen. In den liebreizenden Mädchen, die um den Spiegel der Venus versammelt sind, finden wir sie, noch mehr aber in dem Ritter und der Dame des ‚Chant d'Amour‘ und der nachdenklichen Prinzessin in ‚Laus Veneris‘. Sie blickt uns an aus den Augen der Männer und Frauen in ‚The Garden of Pan‘ und in ‚Love among the Ruins‘ ruht sie bleischwer auf den gequälten Seelen; selbst ‚Sponsa di Libano‘ ist davon angesteckt. Es ist in ihnen die Liebe seines Lieblingsmonats aber bitter und trostlos. Seine Landschaften sind die Traumländer, in denen Chaucer wandelte, zwar hier auf der Erde, doch nicht irdisch. Er liebte es, seine

Darstellungen mit unendlichem Reichtum an Farbe zu schmücken, mit Stickereien und Juwelen, Bildhauerarbeiten in Holz und Marmor und Goldschmiedearbeiten, deren Einzelheiten er eine symbolische Bedeutung und Schönheit zu geben bemüht war. Seine klassischen Figuren samt ihrer Umgebung sind so, wie Chaucer sie sich vorstellte und sein Troja ist das des Dares Phrygius und Dictys Cretensis, nicht des Homer und Virgil. Man nehme z. B. das schöne ‚Feast of Peleus'. Es ist ein entzückendes kleines Bild, farbenschimmernd, aber es ist weder klassisch noch italienisch. Wir finden die halb heidnischen, halb christlichen Gottheiten Chaucers wieder, Cupido und seine Mutter Venus; Pluto, der „König des Feenreiches", der Salomon und Ecclesiasticus anführt und Proserpina, die die christlichen Märtyrer anruft, und die „Gesta Romanorum".

Wenn der Künstler Chaucer selbst verliess, so geschah es oft nur, um ihn unter modernerer Färbung in den Werken ‚The idle singer of an empty day' wiederzufinden.

Die ganze Geschichte des Perseus und die von Cupido und Psyche sind in der mittelalterlichen Weise dargestellt, in der Morris sie sah. ‚The Brazen Tower'

ist in seinem Geist von dem Maler in Form und Farbe dargestellt. Die vier Bilder von, The Story of Pygmalion', die auch zum ,The Earthly Paradise' gehören, zeigen besonders des Malers und Dichters Fähigkeit, in Inhalt und Form der Schönheit Äusserstes zu geben. Wenn irgendwo, so sind neben einigen früheren Werken, in jenen späteren, deren Inhalt der Künstler der Bibel entnahm, Spuren italienischen Einflusses zu finden. Da giebt es von des Künstlers Hand ein ausgezeichnetes Aquarelltriptychon, das er 1862—63, bald nach seiner zweiten Italienreise malte und in dem die Absicht unverkennbar, den naiven Reiz der sienesischen Schule wiederzugeben. Das mit scharlachrotem Vorhang drapierte Bett auf ,The Annunciation', die er 1861—62 malte, weist auch deutlich italienische Einflüsse auf, doch wird kein Vernünftiger dem Künstler deshalb den Vorwurf der Imitation machen. Es kann dieser Umstand vielmehr als das Resultat eines vereinzelten Impulses seitens des Künstlers gelten, denn eine beharrliche Absicht, oder auch als eine stärkere Anregung dieser Malerschule, die ihn damals besonders interessierte, was wir leicht erkennen können, so wir andere zur gleichen Zeit entstandene Bilder betrachten, in denen sich keine Spur

dieses Einflusses findet, wie z. B. ‚The Wine of Circe', ‚The Merciful Knight', ‚Cinderella' oder ‚Green Summer'. Vor allem, wenn wir uns der dritten Epoche des Künstlers, der symbolischen, zuwenden, die hauptsächlich abstrakten Charakters ist, werden wir nichts mehr von italienischem Einfluss finden, so sehr wir auch danach ausschauen. ‚The Angels of Creation', ‚Venus Concordia', und ‚Venus Discordia', ‚The Hours', und ‚The Seasons', ‚Day' und ‚Night', ‚Earth', ‚Luna' und ‚Flora' sind alle durchaus individuell und, obgleich der Künstler die Idee des ‚The Wheel of Fortune' oft anwendet, die Vision, die er uns zeigt, die unempfindliche sorglose Göttin und die demütigen Opfer ihrer Laune, ist durchaus modern und originell. In einem Punkt nur näherte er sich mehr als andere englische Künstler den frühen Italienern. Er kümmerte sich durchaus nicht um archäologische Richtigkeit. Dass die Gewänder und Übersachen an und für sich schön und von reicher Verzierung waren und von prächtiger Farbe, dass sie, ohne zu stark aufzufallen, doch ausdrucksvoll waren, kurzum der Geist des Bildes überwog in seinen Augen die Betrachtungen, ob die dargestellte Person wirklich solche Kleider in solcher Umgebung getragen habe. Es war die Seele, nach der

er strebte und solange der Mantel, der sie verhüllte, geziemend war, fragte er nach nichts weiter. Wir sehen dies an all seinen Werken. Die listige ‚Vivien', die geheimnisvoll unter blühenden Hagedornbäumen dahinschreitet, hat vielleicht jenes zauberisch sie umwindende Kleid nie gekannt und seine purpurnen Schatten und stählernen Lichter; aber ist es nicht ein Entzücken, darauf zu blicken und ist nicht seine teuflische Schönheit wahrhaft bezeichnend für die schlaue Verräterin? Seine ‚Fatima' hat etwas charakteristisch Orientalisches in ihren Gewändern. Der ringförmige Kopfputz, der ihre wallenden Locken krönt, zeigt eine Ähnlichkeit mit einem Turban, aber die weiten schwellenden Ärmel sind ort- und zeitlos; das V-förmige Mieder mit seinen gestickten Herzen oder die langen Falten ihres Kleidersaumes, oder das Gefühl, von Angst und Erwartung, von Geheimnis und Gefahr, das es ausstrahlt, ist wundervoll und jedes Kind, das einmal die Erzählung gehört hat, würde in dieser Figur seine Heldin wiedererkennen. Dem Magier in ‚The Star of Bethlehem' hat er ein orientalisches Aussehen gegeben, doch ist es nur eine allgemeine, nicht eine detaillierte Charakterisierung. Der erste grauhaarige König trägt eine Feldbinde turbanartig

um seinen Helm, aber kein asiatischer König trug je solche Krone, wie er sie bescheiden in das blühende Gras zu Füssen der ernstblickenden Jungfrau legt. Der stille Jüngling hinter ihm führt Waffen, die selbst Meyrick schwer zu bestimmen vermocht hätte, und der anbetende Negerfürst auf seinem Mantel Stickereien, die nur unsere Nonnen in der düsteren Stille ihrer mittelalterlichen Klöster gestickt haben können. Doch einzeln und insgesamt sind sie alle ausgezeichnet und die Selbsterniedrigung von Reichtum und Macht vor der hilflosen Hoheit dieser heimatlosen Mutter mit ihrem Kind hat selten wahreren und tieferen Ausdruck gefunden. Der geistreiche Krittler, der jährlich die botanischen und zoologischen Irrtümer der Künstler aufschreibt, stört ihn nicht. Weshalb soll es Circe, da sie einmal Zauberin war, nicht gelüstet haben ihre Opfer in eine Art Katzen zu verwandeln, die der alten Welt unbekannt, oder ihr Zimmer mit Blumen zu schmücken, die fern von Europa auf den verträumten Prärieen Amerikas wachsen. Der schwarze Panther sieht tückischer aus wie seine asiatischen Vettern, und in dem tiefen Schwarz und Gelb der unschuldigen Sonnenblume, die zur Vertiefung des Eindrucks und der Idee beitragen, ist es wie Gift und Verderben;

und darum war es dem Künstler zu thun. Es ist somit die äusserste Pedanterie, zu behaupten, dass Circe, wenn sie schon ihre Zauberkünste anwendete, nicht so gehandelt haben könne. In seinen dekorativen Arbeiten sehen wir häufig eine geschickte Verarbeitung italienischer Eindrücke, denn er war ein zu tüchtiger Künstler, um nicht zu wissen, wodurch sich das Gute verbessern liesse, obgleich es ihm auch hier nur auf das Wesentliche ankam. Am deutlichsten sehen wir dies — und ist es auch am meisten bemerkt worden — in dem grossen Fenster von ‚The Building of the Temple‘ in der Trinity Church in Boston, welche Stadt mit New-York, Albany, Longwood und Newport hauptsächlich die Ehre hat, die Hochschätzung des Künstlers in Amerika gefördert zu haben. In solch einem Werke eine künstlerische Abhängigkeit konstatieren zu wollen, ist durchaus unangebracht, selbst wenn es in etwas möglich wäre. Es lag dem Künstler vollends fern. Die Kostüme der bejahrten Kirchenfürsten haben in der That einen allgemein orientalischen Charakter, aber die Waffe des Königs und seiner aufwartenden Knechte ist frei erfunden in der Zeichnung, und der Thron und sein Baldachin unverkennbar byzantinisch. Dass König David

nie solch einen Panzer trug oder auf solchem Thron sass, bedarf keiner gelehrten Erklärung, aber es mag sein, dass die Umbildung eines ähnlichen, den er vielleicht benutzt hat, der uns unbekannten archäologischen Wahrheit möglicherweise näher gekommen ist, und der vielleicht jene dekorativen Eigenschaften aufwies, die wir heute im Bilde vorfinden. In einem Punkt folgte der Künstler entschlossen seinen italienischen Vorbildern, in einem Punkt, in dem er wohl auch Nachahmer finden mochte, nämlich in der Gewissenhaftigkeit der Ausführung. Flüchtig oder unbedacht schuf er niemals, während er keine Mühe sparte, sich zu vergewissern, ob das Material, das er verwendete, dauerhaft sei. Bei all seiner Kunst-Verehrung und der hohen Meinung, die er von ihr hatte, vergass er niemals, dass das Malen im gewissen Sinne ein Handwerk sei und dass technische Kenntnis hierfür so notwendig sei wie für die Herstellung eines Stuhles oder Tisches. Seine Bilder entstanden, was innere Schönheit und äussere Dauerhaftigkeit betrifft, unter der gleich sorgfältigen Beachtung des Details wie einst die gotischen Kathedralen. Die Dauerhaftigkeit einer Farbe war für den Künstler so wichtig wie die Stärke eines Steins oder Bauholzes für den



Photo F. Hollyer. *Privatbesitz.*

TEMPERANTIA.

Architekten, und infolge dessen, um ein Beispiel zu geben, hat der schöne ‚Green Summer' heute ein so frisches und leuchtendes Aussehen wie im Jahre 1868, als er des Künstlers Staffelei verliess.

Sein Erstes beim Schaffen eines Bildes war die Klärung und das Festhalten der auftauchenden Gedanken in einer sorgfältigen Kreide- oder Bleistiftzeichnung. Diese wurde dann vielfach geändert, in jenen Zwischenpausen, da er andere Arbeiten ruhen liess, während zahllose Detailstudien entstanden. Bei grösseren Bildern entstand dann ein in Aquarell gemalter Karton, der den gleichen Umfang der beabsichtigten Leinwand hatte und vollkommen nach einer kleinen Farbenskizze ausgearbeitet war. Hiernach arbeitete er dann, während noch weitere Studien entstanden, ehe er zu malen begann. In jedem Stadium liess er das Bild erst vollends antrocknen, bevor er weiter arbeitete, oft Monate lang wartend, und zum Schluss ein ganzes Jahr bis er es firnisste, was er stets selbst ausführte. So finden wir das Entstehen jedes einzelnen Werkes begleitet von derselben unerschöpflichen Geduld und Aufrichtigkeit in den künstlerischen Absichten und der grössten Sorgfalt in den Einzelheiten der Ausführung, Eigenschaften,

die während einer 43jährigen Thätigkeit den Künstler, nachdem er 1856 jung und unerfahren in die Fussstapfen eines meisterhaften Führers trat, zu dem eigenartigsten und ausgezeichnetsten Maler machten, den England hervorgebracht hat, und dessen Ruhm von dem kleinen Kreis wahrer Bewunderer sich bis an die äussersten Grenzen der Kunstwelt verbreitet hat. In Frankreich stellt man ihn neben die grössten. Viele herzliche Anerkennung wurde dem Künstler zu teil, als er zum korrespondierenden Mitglied der Akademie der Künste ernannt wurde, eine Ehre, die wohl die Folge war seiner unfreiwilligen Führerschaft jener jungen Generation, die sich gegen den Formalismus der Akademie und gegen die Unzulänglichkeiten des Realismus und Impressionismus erhob. So wertvoll seine Kunst als Vorbild der jungen französischen sein mag, ist es zu wünschen, dass sie nicht in Anlehnung verfallen, denn die Eigenart jeder Individualität ist einzig und unerreichbar. Weil jedes seiner Werke ein persönliches Erlebnis, ist ihr Reiz unerreichbar und zugleich das Geheimnis ihrer unwiderstehlichen Wirkung.

Kapitel V.

Die Illustrationen.

SIR EDWARD BURNE-JONES' Bilder eignen sich weniger als die der meisten anderen Maler zu einer Einteilung in Perioden. Wir entdecken darin weder eine plötzliche radikale Veränderung der Eigenart, wie z. B. in Sir John Millais' Abfall von der Prä-Raphaelitischen Schule, noch einen Interessenwechsel in der Wahl des Gegenstandes, wie bei Sir L. Alma-Tadema, E. J. Poynter und anderen. Von dem einmal gewählten Weg weicht er nicht ab, und die bei seinem Tode unvollendet hinterlassenen Werke unterscheiden sich von denen des Jahres 1856 nur durch die vollendetere Ausführung. Auch hätte es wenig Zweck, sie in Ölbilder und Aquarelle einzuteilen, denn er machte wenig oder gar keinen Unterschied zwischen den Materialien; er wählte sie nach Zweckmässigkeit der Verwendung, und es würde schwer sein zu sagen, warum er in einem bestimmten Fall das eine oder das andere verwendet habe.

Man könnte seine Werke trotzdem nach den Quellen, aus denen er schöpfte, in Perioden einteilen und die Illustrationen, die hier beigefügt sind, sind so gewählt, dass sie je eine Periode möglichst typisch vertreten. Dieser Art wären der Perioden sieben. Und zwar die erste jene, die vornehmlich unter Rossetti's Einfluss an mittelalterlichen Balladen und Legenden anknüpft. Die zweite, deren Motive den Klassikern entnommen sind. Die dritte jene von William Morris' poetischen Gedichten „The Earthly Paradise“ inspirierte. Die vierte, die aus Chaucer schöpft. Die fünfte, die biblischen Inhaltes ist. Die sechste, die vornehmlich allegorische Gegenstände behandelt. Und die siebente jene, deren Werke rein individuelle Inspirationen sind. Die Reihenfolge, in der diese Klassen hier aufgestellt sind, ist durchaus willkürlicher Natur, da ihr keine chronologische Berechnung zu Grunde gelegt werden kann, weil der Künstler die Anregung nahm, wo und wann er sie fand, so dass wir uns auch bei dieser Klassenbehandlung an die chronologische Entstehung der einzelnen Werke halten müssen.

‚The Prioress's Tale‘ ist gewiss in diesem Sinne sein erstes Werk, obgleich es thatsächlich das letzte ist, das

er vollendet hat. Dieser auffallende Umstand hat seinen Grund in der Beharrlichkeit seiner Ideen, die auf seine Arbeitsmethode zurückwirkte. Einen einmal in seinem Kopf entstandenen Gedanken gab er nicht auf und wurde selten seiner überdrüssig. Ein Bild, das er jetzt zeichnete, wurde vielleicht nach 10 Jahren angefangen und erst nach weiteren 10 Jahren vollendet, aber das Interesse für den Gegenstand schwand dabei nie und seine bestimmten Absichten waren zum Schluss die gleichen wie anfangs. So lange die Zwischenzeit auch währen mochte, nahm er das Bild wieder auf, so waren seine Empfindungen so lebhaft, als habe er es gestern in der Dämmerstunde bei Seite gelegt. Auf diese Weise hielt er eine grosse Zahl seiner Werke im gleichen Stadium des Werdens, des inneren Lebens, und an jedem nur arbeitend, wenn die Stimmung ihn dazu trieb, und wieder davon ablassend, bis er den geeigneten Augenblick zur Vollendung gekommen sah, und selbst dann noch arbeitete er an mehreren zu gleicher Zeit. Das soeben angeführte Werk ist ein deutliches Beispiel für diese bedeutsame Methode.

Er zeichnete es zuerst im Jahre 1858 auf, dann wurde es als Schrankeinlage in Öl gemalt und war so

viele Jahre im Besitz von Morris, jetzt des Ashmolean Museum in Oxford. Das Bild selbst wurde erst im Jahre 1869 begonnen und vollendet 1898, als Teil des letzten Beitrags, den der Künstler zur New Gallery schickte. Der zur Klasse IV gehörende Vorwurf ist dem Chaucer entnommen und illustriert die von der Priorin auf dem Weg nach Canterbury erzählte Geschichte von einem kleinen Christenkind, welches die Juden einer grossen Stadt in Asien dadurch erbosste, dass es das Lob der Jungfrau auf seinem Schulweg durch das Judenviertel sang, weshalb sie es von einem gedungenen Mörder überfallen und ermorden liessen. Als seine Mutter, die es suchte und beim Namen rief, an dem Ort vorüberging, da sein Körper mit durchschnittener Kehle in einem dunklen Verschlag lag, begann es sogleich „Alma Redemptoris“ zu singen und fuhr so fort, selbst als der Mörder schon aufgefunden war und es mit seiner Bahre vor dem Hochaltar stand, bis der Abt es fragte, weshalb es so singe. Das Kind erwiderte, die hl. Jungfrau habe ein Getreidekorn ihm unter die Zunge gelegt, durch dessen Kraft es das Bewusstsein zurückerlangt und imstande sei, mit dem Singen ihres Lobes fortzufahren, bis es fortgenommen werde. Darauf entfernte

der Abt das Korn und das Kind starb. Als Burne-Jones den Gegenstand behandelte, hat er das Grausige daraus verbannt, indem er mehr den Kern der Geschichte darstellte als ihren Hergang zu illustrieren. Die Scene stellt, statt der widerwärtigen Kleiderkammer bei Chaucer einen dichten Grasplatz dar, mit Mohn und Sonnenblumen bepflanzt und die durchschnittene Gurgel, die in der Geschichte eine so grosse Rolle spielt, ist ignoriert, indem des Kindes Tod durch das bleiche Gesicht, die geschlossenen Augen und gebundenen Arme betont wird. Dle Jungfrau, in einem langen, blauen, faltenreichen Mantel, steht ihm gegenüber, im Begriff, ihm das Korn, das sie gerade aus einem Ährenbündel herausschält, in den Mund zu legen. Im Hintergrund sehen wir das Judenviertel durchaus nicht asiatisch, aber frei mittelalterlich-englisch, wie ohne Zweifel Chaucer selbst es erdachte und hier sind, der Erfindung früherer Meister entlehnt, zwei andere Scenen früherer Geschichten dargestellt. Links gehen die Kinder zur Schule, rechts zieht eine Frau, mit einem Messer in ihrer Linken, das Kind an sich, das zu ihren Füssen kniet, während ein Mann aus einem Laden lehnt und sie zum Morden drängt. Die Schönheit des Bildes liegt zum Teil, wie

stets bei Burne-Jones, in der reichen, leuchtenden Farbe, teils in dem zarten gedämpften Gefühl, teils in der Fülle seiner Einzelheiten, so da sind: das wunderbar malerische des Stadthintergrundes, die sanfte Würde der Jungfrau, die starre rührende Einfalt des Kindes, und die ausgezeichnete Behandlung der Pflanzen, der Goldlack auf der roten Ziegelmauer, die Mohn- und Sonnenblumen und die weissen Lilien im Vordergrunde der Madonna. Kurzum, jede Einzelheit des Bildes ist reizvoll und des Studiums wert.

Das zweite Bild, ‚The Merciful Knight', beendete der Künstler 1863, obgleich er es schon einige Jahre vorher begonnen hatte, wie wir aus einer kleinen Überlieferung ersehen, die damit verknüpft ist. Rossetti gab einst aus Freundschaft an Burne-Jones eine Anzahl Zeichnungen und Entwürfe zum Zweck des Studiums, die dieser wie seinen Augapfel schützte. Einige Monate später besuchte Rossetti ihn und fand ihn am Hintergrund des ausgezeichneten Bildes arbeiten. Eine Zeitlang stand er schweigend da, dann fragte er plötzlich nach jenen Studien, die er ihm einst gegeben habe, um sie, als er sie erhalten, ohne ein Wort zu zerreissen. Er wollte hiermit sagen, Burne-Jones könne von ihm nichts mehr



Photo F. Hollyer. *Privatbesitz.*

DANAË AND THE BRAZEN TOWER.

lernen. Und in der That, diese friedliche Waldlandschaft gegen die Sonne gesehen ist darnach angethan, solch Thun zu rechtfertigen. Die Geschichte des Bildes, das in die vorhin bezeichnete I. Klasse gehört, ist durch eine Inschrift des Rahmens erklärt: „von einem Ritter, der seinen Feind verzieh, statt ihn zu töten; und wie das Christusbild ihn küsst zum Zeichen, dass sein Handeln Gott gefallen habe." Wir sehen hier wieder die mannigfaltigsten Schönheiten bis ins Kleinste, das Laubwerk und den Schmuck des Heiligenschreines, die Rüstung des Ritters, die Ringelblumen im Grase, die Rosen rings in den Hecken, doch zuletzt wendet sich unser Blick immer wieder der Landschaft zu und der bewaldeten Hügelseite mit ihrer Fülle von Sonnenlicht, vielleicht das Eindruckvollste, gewiss das Schönste unter all diesem Wahren und Schönen. —

‚The Wine of Circe', dessen Inhalt den Klassikern entnommen ist, begann der Künstler 1863 und beendete es 1869. Die Geschichte der Circe, deren Zaubertrank alle, die an ihm nippten, in Tiere verwandelte, ist zu bekannt, als dass sie hier näher erzählt werden brauchte; es braucht nur darauf hingewiesen zu werden, wie fein jede Einzelheit und an sich schön sie zu dem Gefühl

drohenden Unheils beiträgt: die bleiche dunkelhaarige Circe, die sich in ihrem orangefarbenen Kleid tückisch niederbeugt, mit ausgestrecktem schlangenartigem Arm, der stählerne Thron und der drachenumwundene Dreifuss, die tiefschwarz und gelben Sonnenblumen, die teuflischen Panther mit ihrem ruchlosen gelben Blick und dicken blutähnlichen Tropfen des purpurnen Trankes, den die Zauberin in den Weinkrug mischt für jene Seeleute, deren breitbesegelten Schiffe man durch das Fenster über das sonnbeschienene Meer hineilen sieht.

Das vierte und fünfte Bild gehört der Klasse VII, d. h. den Werken durchaus individuellen Ursprungs an, unter denen wir natürlich die charakteristischsten des Meisters finden. Das Original ‚Love among the Ruins' begann er 1870 und vollendete es drei Jahre später. Doch wurde dieses Exemplar 1893 in Paris durch einen Photographen aus Versehen aufs Äusserste beschädigt und das existierende Bild ist eine Kopie, die der Künstler gleich darauf anfertigte. Es ist wohl eines der stärksten und für den Künstler charakteristischsten Werke und kann seine Wirkung, so abgebraucht der Vergleich scheinen mag, nur mit einer süssen und zugleich schwermütigen Melodie verglichen werden. Da ist keine

Anekdote. Es ist die Darstellung des Triumphes der Liebe über alles Vergängliche und mit vollendeter Meisterschaft der seelischen Momente in jeder Beziehung. Es mag dies Bild in der That fast Burne-Jones' Meisterwerk sein und diejenigen, auf die es nicht wirkt, können den Künstler überhaupt nicht verstehen, wennschon sie vor seinen anderen Schönheiten entzückt zu sein vorgeben. —

‚The Mirror of Venus' wurde 1867 begonnen und ein zweites grösseres 1873, die beide 1877 vollendet wurden und wohl zu des Künstlers schönsten Schöpfungen zählen. Die Idee an sich, Venus lehrt die Frauen den Reiz des Spiegels durch einen Wasserspiegel kennen, ist lieblich. Die Grazie der verschiedenen, um das Wasser sitzenden, knieenden oder stehenden Mädchenfiguren kann selbst in der Reproduktion gewürdigt werden, doch die tiefen Harmonieen der Farbengluten lassen sich nicht in Worte fassen. Besonders beachtenswert sind auf dem Bilde wieder die Blumen, die er so liebte und eingehend studiert hatte, die scharfen Blätter der Wasserlilie, das blaue Vergissmeinnicht, die weiss blühende Myrte neben der blau gekleideten Venus. Bemerkenswert sind auch die verschiedenen Posen der

Mädchen, von denen einige sich selbst mit Staunen betrachten, andere in Selbstbewunderung versunken sind, während nur zwei sich von ihren eigenen Reizen abwenden und mit Ehrfurcht auf die höhere Schönheit der Göttin schauen.

‚Temperantia‘ ist eines der vielen allegorischen Bilder, die in die Klasse VI gehören. Das Symbolische der stattlichen Frau, die Wasser aus einem Krug in die Flammen giesst, die ihre Füsse nicht zu verletzen vermögen, ist zu einfach, als dass es einer näheren Erklärung bedürfte. Es wurde 1872 begonnen und im folgenden Jahre beendet.

‚Danaë and the Brazen Tower‘, die 1888 gemalt wurde, gehört, obgleich dem Klassischen entnommen, eigentlich in die Klasse III, da die Anregung von „The Earthly Paradise“ ausging und mag das Bild am besten mit Morris' eigenen Worten erklärt werden: „Acrisius, König von Argos, der von einem Orakel gewarnt worden war, der Sohn seiner Tochter Danaë würde ihn erschlagen, schloss diese in einen ehernen Turm ein, der zu diesem Zweck am Meer erbaut worden war.“ Im Gedicht des Morris und auf dem Bilde des Burne-Jones weiss Danaë nicht, welches Unheil ihrem Geschick



Photo Caswall Smith. *Birmingham, Gallery.*

THE STAR OF BETHLEHEM.



der Turm bringen soll, denn sie betrachtet sein Entstehen mit unschuldigem Staunen. Das Bild ist eine jener Kompositionen in vertikalen strengen Linien, die der Künstler häufig verwendete. Man beachte das hohe enge Portal mit der schweren eisenbeschlagenen Thür zur Rechten; im Vordergrund die geraden Stengel der Iris und Glockenblumen, jenseits den rauhgepflasterten Hofraum, der einen Wasserbehälter umschliesst, die glatten Wände des kreisförmigen Turmes, der steinerne Winkel, die engen Bogengänge und hohen Türmchen der Stadt, die Pfähle und Leitern des Gerüstes, die strenge Figur des König Acrisius, umgeben von bewaffneten Wächtern und Räten, und die Arbeiter, von denen nur einer gebückt steht, um den Mörser zu seinen Füssen aufzuheben; im Garten die ungleichen Spitzen der Cypresse, an der Danaë steht, mit der einen Hand ihr prächtiges Gewand in ruhigen Falten haltend, während sie das Kinn auf die andere gestützt das seltsame im Entstehen begriffene Werk betrachtet.

‚The Star of Bethlehem', eines seiner biblischen Bilder, ist ein grosses Aquarell und eine leicht veränderte in den Farben vorzügliche Kopie des Teppichs gleichen Motivs, der vom Künstler gezeichnet und von

Morris für das Exeter College in Oxford ausgeführt wurde. Im Auftrage der Korporation von Birmingham 1887 wurde es im Herbst 1888 begonnen und im Frühling 1891 vollendet. Etwas besonders Neues ist nicht darin (es ist ja auch wenig Raum hierfür), abgesehen von dem schwebenden Engel, der den führenden Stern trägt, was wir sonst auf keinem ähnlichen Bilde finden. Das absichtliche Verwerfen archäologischer Genauigkeit ist schon betont worden und da es glücklicherweise eines der wenigen Werke ist, die einem grösseren Publikum alle Zeit zugänglich und es sich zudem gut zur Reproduktion eignet, braucht es hier nicht näher beschrieben zu werden.

Um nun zum Schluss zusammenzufassen: was ist denn das Geheimnis des Reizes, den dieses Künstlers Werke auf eine wachsende Menge von Bewunderern ausübt? Einmal liegt es in der Kraft seiner reich beschwingten Phantasie, dann in der reichen Fülle künstlerischen Beiwerks, durch das er sie reden lässt, in das er sie kleidet. Im eigentlichen Sinne des Wortes war er kein grosser Maler, denn nie erlangte er die vollendete Meisterschaft über den Pinsel, wie z. B. ein Rembrandt oder Velasquez. Doch hat er entschieden

unter den Grossen der Kunst einen bevorzugten Platz. Seine ersten Werke leiden technisch unter seinem späten Beginnen und jener Art der Kunsterziehung, die ihm dann gleich zu teil wurde; ja selbst hernach machen sich diese Ursachen noch bemerkbar, denn obgleich er sich technisch gut entwickelt, erlangte er nie eine wahrhafte Breite des Vortrags. Doch besass er statt dessen von Anbeginn jenes unbeirrbare Gefühl für schöne Form, jene aussergewöhnliche Originalität und unvergleichliche Anmut der Phantasie.

CHRONOLOGISCHES VERZEICHNIS DER HAUPTWERKE:

1860.	Sidonia von Bork, und	*Privatbesitz.*
	Clara von Bork.	„
1861.	The Enchantment of Nimue.	*Victoria and Albert Museum.*
1861.	The Forge of Cupid.	*Privatbesitz.*
1862.	Fatima.	„
1863.	Cinderella.	„
1863.	St. Valentine's Morning	„
1863.	The Merciful Knight.	„
1865—72.	Cupid and Psyche.	„
1865—66.	St. George and the Dragon. (Eine Serie von 7 Bildern.)	„
1866.	St. Theophilus and the Angel.	„
1868—77.	Le Chant d'amour.	„
1869.	The Wine of Circe.	„
1869—71.	Spring, mit Summer, Autumn, Winter, Day und Night.	„

1869–79.	Pygmalion and the Image. (Eine Serie von 4 Bildern.)	*Privatbesitz.*
1869–98.	The Prioress's Tale.	„
1870.	Love disguised as Reason.	„
1870–83.	The Hours.	„
1872.	Temperantia.	„
1872–76.	The Angels of Creation. (6 Paneele.)	„
1872–77.	The Beguiling of Merlin.	„
1872–81.	The Feast of Peleus.	„
1873.	Love among the Ruins.	„
1874–79.	The Annunciation.	„
1876–80.	The Golden Stairs.	„
1877.	The Mirror of Venus.	„
1877–83.	The Wheel of Fortune.	„
1880.	Dies Domini.	„
1881–82.	The Tree of Forgiveness.	„
1883.	King Cophetua and the Beggar-Maid.	*Tate Gallery.*
1883–93.	Perseus and the Graiæ.	*Privatbesitz.*
1884–90.	The Rose Bower. (Eine Serie von Bildern aus The Briar Rose.)	„

1886.	Sibylla Delphica.	*Manchester Corporation-Gallery.*
1886.	The Depths of the Sea.	*Privatbesitz.*
1886.	Flamma Vestalis.	„
1888.	Danaë and the Brazen Tower.	*Birmingham Gallery.*
1891.	The Star of Bethlehem.	„ „
1893.	Vespertina Quies.	*Privatbesitz.*
1896.	Aurora.	„
1896.	Arthur in Avalon. (Unvollendet geblieben.)	„

VERZEICHNIS DER WERKE IN ÖFFENTLICHEN GALERIEEN:

BIRMINGHAM, Corporation Art Galleries:

The Star of Bethlehem.
Elijah.
Mars.
Zahlreiche Studien und Skizzen.

LONDON, Tate Gallery:

King Cophetua and the Beggar-Maid.

LONDON, Victoria and Albert Museum:

The Enchantment of Nimue.
The Mill.
Dorigen.
The Tree of Life.
Cassandra.

MANCHESTER, Corporation Art Galleries:

Sibylla Delphica.

OXFORD, Ashmolean Museum:

The Prioress's Tale (cabinet).
Illustrations to Cupid and Psyche, und
The Hill of Venus (Bleistiftzeichnung).
Zahlreiche Studien.

VERZEICHNIS DER ORTE, AN DENEN DIE HERVORRAGENDEREN GLASFENSTER DES BURNE-JONES SICH BEFINDEN:

Allerton.
Birmingham.
Bradford.
Brighouse.
Cambridge:
  Peterhouse, Jesus — College, etc.
Dublin.
Dundee.
Edinburgh.
Easthampstead.
Greenock.
Kirkcaldy.
Liverpool.
London:
  Forest Hill.
  Fulham.
  Kentish Town.
  Marylebone.
  Putney.
  Savoy Chapel.
  Sloane Street.
  Vere Street.
  Viktoria and Albert-Museum.
  Whiteland's Training College.
Lyndhurst.
Marlborough College.
New Ferry.
Oxford:
  Christ Church, Brazenose.
Paisley.
Rochdale.
Rottingdean.
Salisbury.
Scarborough.
Tamworth.
Torquay.
Waltham Abbey.
Yarmouth.

GEDRUCKT ZU WITTENBERG BEI HERROSÉ & ZIEMSEN



